دراسات أدبية

البلاغة والأسلوبية

د. محمد عبد المطلب

Bibliotheca Alexandrina
0156334

دراسات
أدبية

البلاغة والأسلوبية

د. محمد عبد المطلب

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٤

مقـــدمـة

لقد قامت دراســات موســعة وجادة حول البلاغة العربية القديمة تناولتها من جوانبها التاريخية والفنية بحيث يمكن القــول بأنهــا غطت مساحة واسعة فى هذا المجال ، وأعتقد أن هذا اللون من الدراسة كاد أن يستوفى حقه حتى أصبح محتما أن يتجه البحث فى البلاغة القديمة على نحو يربطها بالبحث الأسلوبى الحديث ، والافادة فى ذلك بكل العناصر الموروثة والتى تمثل فى جوهرها قيما تعبيرية تصلح كأساس (لأسلبة) البلاغة ـ ان صح هذا التعبير ـ • من هــذا المنطلق كان من المحتم أن تعرض الامكانات الأسلوبية التى وجدت بشــكل أو بآخر داخل مباحث البلاغة لا باعتبارها توصيات وتقنينات ولكن باعتبارها طاقات لغوية داخل نسيج التعبير الأدبى •

ومن هذا المنطلق أيضا يكون الحديث عن مفهوم الأسلوب فى الدراسة القديمة ذا أهمية خاصة باعتباره مدخلا للكشف عن القيم التعبيرية فى الصياغة ، وخاصة عند من تعرضوا للفظة بشكل مباشر دون التعرض لمن قدموا بعض المبــاحث حول التعبير الفنى دون ربطه بكلمة الأســلوب صراحة ، وسوف نجد أن فهم الكلمة قد أمتد من المشرق الى المغرب العربى وان كان المغربيون قد أضافوا اليه كثيرا من افكار أرســطو حول الاسلوب وعناصره •

وفى مجال تحديد مفهوم الاسلوب أخذت فلسفة النحو حقها باعتبارها ممثلة لطبيعة التركيب فى الصياغة سواء فى مستوى الصحة أو مســتوى الجمال والابداع ، ومن حيث مثلت مباحث النحــو فى بعض جوانبها ربط التراكيب بالاغراض والمعــانى ، وكانت الخبرة بهذه التراكيب هى خبرة بالمعنى فى وقت واحد •

وقد أفاد عبد القاهر الجرجانى بما فى النحو من امكانات تركيبية ووظفها بشكل مباشر فى محاولة خلق نظرية لغوية فى فهم الاسلوب ، من حيث كان النحو خالقا للنسق التعبيرى الذى يحقق (المزية والفضيلة) بجانب الصحة والسلامة .

واعتقد أن عبد القاهر نجح فى ذلك نجاحا غير محدود حيث استطاع من خلال مفهومه للنحو أن يستكشف جوانب خصبة فى التراكيب فربط نظامها بالفكر اللطيفة ، وكان ذلك مدخلة لمناقشة قضية الاعجاز القرآنى ، وأطلق على نظريته كلمة دقيقة هى : (النظم) .

وتدقيق الرؤية لهذه النظرية يؤكد تكامل جوانبهـا تنظيرا وتطبيقا . فمن حيث التنظير فرق عبد القاهر بين اللغة والكلام بشكل محدود ، واعتبر الألفاظ رموزا للمعانى ، وان الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة وانما يتعلق بما بين المعانى من علاقات ، وأن النحو بامكاناته الواسعة هو الذى يقدم للمبدع كل الاحتمـالات الممكنة فى تكوين الجملة بحيث يكون النظـم عملية تسلسل تركيبى للامكانات النحوية ، ويكاد عبد القاهر يتوافق مع الاسلوبين المحدثين فى كثير من مباحثه وخاصة فى الامكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية ، وفى مقولتهم عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف وذلك باخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية . ان لم نقل انه جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضعة تبعا لتجدد الاستعمال .

ومن حيث التطبيق قدم الرجل كثيرا من النماذج محللا لها كاشفا عن نظامها النحوى موضـحا للعلاقات التركيبية فى هذا النظام ، وما لكل ذلك من أثر فى الدلالة وصولا الى فردية الاستعمـال وما يترتب عليه من وجود مناطق نحوية أثيرة يتحرك فيها كل مبدع وخاصة فى المجال الشعرى. غير أن هذا الجهد الوفير شابه الوقوف عند حدود الجملة الواحدة مما جعل دراسته مبتورة فى كثير من أجزائها

. ويكاد يكون المجاز ممثلا لأكبر قيمة فى انتهاك النظام اللغوى والخروج على مألوفه والعدول فيه يبدو بشكل بارز فى تحديد مفهومه على المستوى اللغـوى أو المستوى الاصطلاحى ، مما جعـل له دورا بارزا فى الدلاله ومباحثها ، ودورا بارزا فى خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتمثيل .

ودراسـة مبـاحث الاسلوب ومفهومه فى الدراسـة العربية الحديثة يؤكد عملية التواصل بين القديم والجديد ، من حيث كانت مباحث المرصفى

والرافعى والزيات والشايب والخولى قائمة فى جوهرها على ما أصله القدماء من دراسات بلاغية ، مع الافادة فى نفس الوقت من التيارات الخصبة التى وفدت من الغرب مع مطلع نهضتنا الحديثة • وان كان ذلك كله لم يهىء لظهور النظرية العربية المتكاملة فى دراسة الاسلوب •

والحديث عن الاسلوبية الحديثة هو الوسيلة الصحيحة لعقد المقارنة بينها وبين موروثنا البلاغى من خلال تحديد مفهوم الأصالة والمعاصرة بحيث لا يكون هناك تعصب لقديم أو انغلاق أمام جديد •

وتأتى مباحث اللغويات باعتبارها الركيزة الأساسية لمباحث الاسلوبية الحديثة التى ولدت على يد دى سوسير ثم نماها بالى ، وتتابعت الدراسات مشككة أحيانا فى انجازات بالى أو موثقة لها مما هيأ لاكتمال جوانب البحث الاسلوبى على يد رواده من أمثال سبتزر وماروزو والونسو ، أو على يد المدارس اللغوية التى شاركت فيه من أمثال الشكليين الروس والمدرسة الفرنسية والألمانية ، وقد أكد كل ذلك ظهور علم العلامات أو (السيميولوجيا) كوسيلة فعالة لشرعية الاتجاهات الاسلوبية بما قدمه من جوانب تحليلية ساعدت فى ربط الأدب باللغة من ناحية وربط الأدب بالنقد من ناحية أخرى •

وتتبعنا المفهوم الاسلوبية يقودنا الى الاتجاهات المتعددة التى برزت من خلال هذا المفهوم حتى رأيناه يغرق فى انطباعات ذاتيه أحيانا ويتجرد فى ثوب موضوعى خالص احيانا أخرى ، وان كان هذا وذاك يعتمد على علم اللغة وما قدمه من منهج علمى يقارب منهج العلوم الطبيعية فى دقته وموضوعيته ، وان كان ذلك أيضا لم يؤد الى تداخل الاختصاصات بحيث ظل علم اللغة منصبا على دراسه ما يقال بينما انصبت الاسلوبية على كيفية ما يقال ، بحيث تتحول الحقائق اللغوية الى قيم جمالية فى الأداء الابداعى دون وقوع فى شرك الفصل بين الشكل والمضمون • ويمكن تحديد الاتجاهات الرئيسية فى مجال الاسلوبيات بما يتصل • بالمستوى العام من غير متابعة تتطبيقية ، وبما يتصل بالمستوى العام مع التطبيق على النماذج اللغوية ، وما يتصل بالمستوى الفردى من خلال انتهاك اللغة ، أو تكراريتها أو من خلال الاحصاءات ، أو من خلال المنبهات الفنية الوفيرة فى الأداء الابداعى •

وتبدو هناك بعض الانتقادات التى وجهت لعلم الاسلوب من حيث اعتماده على غير الأدبيات فى بحث الأدب ، ومن حيث اختزاله للنص الأدبى

فى بعده اللغوى وحده ، وهى أمور يجب مناقشتها فى حيدة لاكتشاف ما فيها من صواب أو خطأ حتى يوضع هذا العلم فى مكانه الصحيح بين الدراسات المعاصرة ٠

ولذا كان تحديد المجال من الأهمية بمكان من خلال تفرقة دى سوسير بين اللغة والكلام ومن خلال استبعاد بالى للنص الأدبى من مجال الاسلوبيات ومن خلال تقسيم الخطاب الى ما هو حامل لذاته ، وما هو حامل للعواطف والمشاعر ٠ وان كان ذلك يقودنا فى النهاية الى أن الاسلوبية تتحرك على مستوى النص الابداعى دون النص الاخبارى لما فيه من خواص تعبيرية فى الصوت أو التركيب أو الدلالة ، تعطيه هذه الأحقية ٠

وليس النص الأدبى كيانا قائما فى فراغ وانما هو يتصل بمنشىء حاول البعض جعل النص بصمة له ، وحاول البعض الآخر عزله عنه واعطاءه حياة مستقلة ، كما أن النص يتصل من جانب آخر بمتلق يحاول المنشىء أن يجذبه الى تجربته الخاصة ليعايشها حتى ان ريفاتير قد حدد اسلوب النص على أساس صلته بمتلقيه ، وتأتى البلاغة العربية ليكون لها أصالة فى هذا الربط من خلال مقولة الحال والمقام لأن تناولها لطبيعة المنشىء وصلته بالاسلوب كان مشوبا بحذر المتدين خوفا من الوقوع فى شرك تجاوز الحدود الدينيه أحيانا والعقلانية أحيانا أخرى ٠

وبهذا نكون مهيئين للنظر فى مباحث البلاغة القديمة نظرة تقييم لدورها القديم وتقديم لدورها الجديد ، بحيث تكون دراسة الأسلوب من خلالها قائمة على كونه فنا لغويا وأدبيا فى آن واحد ٠ وبهذا يمكن التقريب بينها وبين الاسلوبية الحديثة ٠ والذى لا نشك فيه ان كثيرا من مباحث البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتهـا وأهميتها برغم الاساءة التى لحقت بها على المستوى التنظيرى فى الشروح والتلخيصات ، وما زال هذا الكم الهائل من الملاحظات والتعاريف متاحا للدارس ليعيد النظر فيه مرة أخرى على ضوء المناهج الجديدة لكى نتفادى ما فيها من فصل بين الشكل والمضمون طورا ، ومن اتجاه معيارى طورا ثانيا ، ومن شكلية خالصة طورا ثالثا ٠ وهى أمور جعلت من البلاغة مجموعة من التوصيات والنصائح التى تسلطت على المبدعين فضيقت عليهم منافذ الخلق والابتكار ٠

ولا شك ان كثيرا من مباحث هـذه البلاغة قد اتصل بشكل مباشر بالأسلوب وتركيبه فى المعانى والبيـان والبديع ، حيث نجد فى المعانى دراسة وافية للمقام والحال مع ربطهما بالصياغة الأدبية ، كما نجد فى

البيان توافقا مع دروس علم اللغة في مباحث الدلالة . كما نجد فى البديع تحركا على مستويات مختلفة صوتيةودلالية لها أهميتها فى الصياغة الأدبية .

وتأتى مقولة (العدول) باعتبارها محورا رئيسا فى البحث البلاغى يؤكد المستوى الاخبارى والابداعى في الأداء اللغوى ، وهو بهذا يمثل قيمة تعبيرية أو منبها أسلوبيا في مباحث لتعريف والتنكير والحذف والذكر والتقديم والتأخير والايجاز والاطناب ، والالتفات والفصل والوصل ، والحروف ، وخاصة حروف المعانى .

كما يمثل التكرار النمطى منبها أسلوبيا آخر فى مباحث البديع كالطباق والتعديد وتنسيق الصفات والسجع والالتزام والترصيع الى آخر هذه الألوان التى اهتمت بالناحية الصوتية ، بجانب ألوان أخرى كان الاهتمام فيها مركزا على الدلالة وصلتها بهذه الطبيعة التكرارية ، وهو ما يمكن أن يسمح بتحول البحث البديعى الى بحث أسلوبى بتخليصه من شكليته وافراطه فى التفريع والتقسيم واغراقه فى التكلف والصنعة.

وانطلاقا من مقولة المقام والحال تمثل دراسة السياق وسيلة فعالة فى أسلبة البلاغة ، من حيث تجسد البعدين الزمانى والمكاني للصياغة وهو ما يمكن ربطه بمقوله دى سوسير عن العلاقات السياقية والايحائية .

وقد تناول البلاغيون سياقات متعددة ومحددة في مجال الأسلوب الخبرى والأسلوب الابداعى كسياقات الحذف والذكر والتقديم والتأخير والتعريف والتنكير ، وكان لعبد القاهر فى هذا المبحث أصالة وابتكار تعطى له الأحقية في أن تتجاور مباحثه مع أحدث ما تناولته الدراسات الأسلوبية المعاصرة . وان كان الأمر يحتاج الى بعض المراجعات لتصبح دراسة السياق شاملة للنص الأدبى من ناحية وربط السياقات بعضها ببعض من ناحية أخرى ، وهو ما حاوله ابن الاثير فى ربط سياق الحذف بسياق الايجاز وربط سياق الذكر بسياق الاطناب .

وربما يعاون ما سبق عرضه من امكانات تعبيرية فى البلاغة على ربطها بالأدب عبورا على الأسلوبية ، ثم ربطها بالنقد الأدبى ، بحيث يمكن أن تمثل مزاوجة البلاغة بالأسلوبية نوعا من النقد يركز فى مجمله على النص فى صياغته دون دخول فى جوانب فرعية لا تتصل بصميم التركيب اللغوى .

ويمكن لهذا النقد الجديد أن يتعامل النص الادبى من خلال فهمهم لامكاناته وطاقاته ولابعاده التراثية دون محاولة لتطبيق مفاهيم غريبة عنه وارغامها على التعامل معه ، ولن يتحقق كل ذلك الا اذا أكتملت جوانب نظرية لغوية لفهم النص الأدبي انطلاقا مما أصله عبد القاهر في دلائله وأسراره ومن تطبيقات أتباعه والمتأثرين به على النصوص الأدبية ، مع الافادة بكل ما يوائم هذه التظريات من انجازات لغوية وأسلوبية فى العصر الحديث • وفى هذا المجال ربما أضافت هذه الدراسة بعض الضوء على هذا الاتجاه الجديد ، والذى ما زال فى حاجة الى جهود مكثفة من الباحثين حتى تتاح للدارس والقارىء فرصة الالمام بالتيارات المعاصرة للأسلوبية واتجاهاتها المتشابكة ، ذلك أن البحث العربى في هذا المجال مازال محدودا، ولازال الأمر محتاجا الى جهد كبير فى ميدان الترجمة لرواد هذا العلم الجديد حتى تتوفر أمام الباحث العربى الأصول الأولى لمباحث الأسلوبية ، فيفيد منها كما يفيد من الدراسة القائمة حولها ، وهو ما يمكن أن يسمح برؤية عربية لمفهوم الأسلوب والأسلوبية •

وهذا كله لا يحجب ما قدم من جهد فى قراءة البلاغة القديمة قراءة جديدة مع محاولة ربطها بالبحث الأسلوبى الحديث •

ويمكن تمثل هذه المحاولة بشكل مقتضب عند الدكتور لطفى عبد البديع فى دراسته ل (التركيب اللغوى للأدب) ، ثم كانت الدراسة الموسعة للدكتور عبد الحكيم راضى فى (نظرية اللغة فى النقد العربى) بمثابة مدخل حقيقى لرصد الخواص التعبيرية فى الصياغة ، ليس فى حدود التحرك البلاغى فحسب ، بل فيما يتصل بالمباحث اللغوية والنحوية بالدرجة الأولى •

والنظر الى مجال البحث الأسلوبى له أهميته الخاصة التى أشار اليها الدكتور محمد غنيمى هلال فى موسوعته عن النقد الحديث ، كما أكدها الدكتور عز الدين اسماعيل ـ عمليا ـ من خلال ربطه بين الأدب ولغته فى الأدب وفنونه •

كما استطاع عبد السلام المسدى أن يقيم جسرا بين الفكر الأسلوبى والفكر العربى فى تناوله ل (الأسلوبية والأسلوب) ، وبرغم صعوبة اللغة فى هذا التناول ، كانت الافادة منه بالغة فى منهجية العرض لمسائل الأسلوبية ، وفى التعريف بأبرز مفكريها •

وقد ازداد هذا الجسر وضوحا بذلك الجهد المكثف لكثير من الدارسين فى مجلة (فصول) ، من خلال عرضها لمناهج النقد الأدبى المعاصر ، بما فيها من متاح أسلوبية تنظيرا وتطبيقا •

ومن خلال الاستيعاب النظرى الكامل لمبادىء البنائية ، قدم الدكتور صلاح فضل (نظرية البنائية فى النقد الأدبى) ، وفيها محـــاولة عميقة لتأسيس البحث الأسلوبى على دعائم بنائية تهدف الى تجاوز الطابع الجزئى للمقولات البلاغية ، وما يكتنفها من تقسيمات عقيمة ٠

وقد كان لكل ذلك أثر مباشر فى اعداد هذه الدراسة ، والدفع بها الى يد القارىء استكمالا لمحاولة القراءة الأسلوبية للبلاغة القديمة ٠

الكتاب الأول

مفهوم الأسلوب فى تراث القدامى

١ ـ مفهوم الأسلوب فى تراث المشارقة

٢ ـ مفهوم الأسلوب فى تراث المغاربة

٣ ـ فلسفة النحـــــو

٤ ـ النظم بين النحو والبلاغة

٥ ـ فلسفة المجـــاز

مفهوم الأسلوب فى تراث المشارقة

تتناول الدراسات الحديثة مفهـــوم الأسلوب من زوايا متعددة فى محاولة للوصول الى مفهوم محـدد يمكن على أساسه أن تقوم دراســة موسعة تستوعب أنواع الأداء فى مستوياتها المختلفة ، ويبدو أن الدراسة القديمة لم تغفل هذا الجانب ، وأن كان تناولها له محدودا بحدود المعرفة القديمة فى بيئات النقد القديم ، أو فى بيئات اللغويين القدامى .

وكلمة الأسلوب فى العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد ، أو السطر من النخيل ، وكل طريق ممتد فهو أســلوب ، والاســلوب : الطريق والوجه والمذهب ، يقال : أنتم فى أسلوب سوء ، ويجمع على أساليب . والاسلوب الفن ، يقال : أخذ فلان فى أســاليب من القول ، أى أفانين منه (١) .

ويتناول الزمخشرى مادة (سلب) فيقول : « سلبه ثوبه وهو سليب وأخذ سلب القتيل وأسلاب القتلى ، ولبست الثكلى السلاب وهـــو الحداد ، وتسلبت وسلبت على ميتها فهى مسلب ، والاحداد على الزوج ، والتسليب عام . وسلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أســاليب حسنه . ومن المجــاز : ســلبه فؤاده وعقله واستلبه ، وهو مستلب العقل ، وشجرة سليب : أخذ ورقها وثمرها ، وشجر سلب . وناقــة سلوب : أخذ ولدها ، ونوق سلائب . ويقال للمتكبر : انفه فى أسلوب اذا لم يلتفت يمنه ولا يسرة » (٢) .

وبالنظر الى التحديد اللغوى لكلمة الأسلوب يمكن تبين أمرين :

---

(١) أنظر مادة (سلب) . لسان العرب ـ ابن منظور ـ دار المعارف : ٢٠٥٩

(٢) أساس البلاغة ـ كتاب الشعب ١٩٦٠ : ٤٥٢

الأول : البعد المادى الذى يمكن أن نلمسه فى تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت فى مدلولها بمعنى الطريق الممتد ، أو السطر من النخيل ، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنواحى الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة .

الثانى : البعد الفنى الذى يتمثل فى ربطها بأساليب القول وأفانينه، كما تقول : سلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة . ولعل المعنى الاصطلاحى لم يبعد كثيرا عن هذا المفهوم اللغوى ، ان لم يطابقه ، « وحسبنا أن ننظر فى الكلمة نفسها — كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود (١) كيف جاءت لندرك صدق ذلك بالنسبة للأسلوب وارتباطه بنفس صاحبه من حيث أخذت كلمة السلب معنى الأخذ والانتزاع وارتبطت بمفهوم العطاء المادى والمعنوى « فالسلب كما هو معروف : هو الأخذ والانتزاع ، والانسان مسلوب اذا كان منزوع الملكية من شىء كان يملكه ، والأسلاب هى الأشياء قد قشرت عن أصحابها ، ويقال انسلبت الناقة اذا أسرعت فى سيرها حتى كأنها خرجت من جلدها وانطلقت مع الريح » .

لقد وجدت كلمة الأسلوب مجالا طيبا فى الدراسات القديمة خاصة فى مباحث الاعجاز القرآنى التى استدعت بالضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب ، متخذين ذلك وسيلتهم لاثبات الاعجاز ، وتفاوت هذا المفهوم ضيقا واتساعا من باحث الى آخر وهو ما نحاول أن نرصده فى هذه الصفحات .

وابن قتيبة (٢) يمثل محاولة جيدة فى هذا المجال حيث حاول أن يعطى لكلمة الأسلوب مفهوما محددا فى كتابه « تأويل مشكل القرآن » رابطا بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وبين طرق العرب فى أداء المعنى ، يقول : « وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الاساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ، فانه ليس فى الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خصيصى من الله لما أرهصه فى الرسول وأراده من

---

(١) فى فلسفة النقد — دار الشروق ط ١ ١٩٧٩ : ٩٢ ، ٩٣

(٢) هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى النحوى اللغوى الكاتب نزيل بغداد ، كان رأسا فى العربية واللغة والأخبار وأيام الناس وله كثير من الكتب فى القرآن والحديث والدين واللغة والشعر والكتابة ، ولد سنة ٢١٣ هـ وتوفى سنة ٢٧٦ هـ .

اقامة الدليل على نبوته بالكتاب ، فجعله علمه ، كما جعل علم كل نبى من المرسلين من أشبه الأمور بما فى زمانه المبعوث فيه . فكان لموسى فلق البحر واليد والعصا وتفجر الحجر في التيه بالماء الرواء الى سائر أعلامه زمن السحر .

وكان لعيسى احياء الموتى ، وخلق الطير من الطين ، وابراء الأكمة والابرص الى سائر أعلامه زمن الطب .

وكان لمحمد صلى الله عليه وسلم الكتاب الذى لو اجتمعت الانس والجن على أن يأتوا بمثله لن يأتوا به ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، الى سائر أعلامه زمن البيان .

فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما فى نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد ، بل يفتن فيختصر تارة ارادة التخفيف ، ويطيل تارة ارادة الافهام، ويكرر تارة ارادة التوكيد، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الاعجميين ، ويشير الى الشيء ويكنى عنه ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وكثرة الحشد ، وجلالة المقام .

ثم لا يأتى الكلام كله مهذبا كل التهذيب ، ومصفى كل التصفية ، بل يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين ، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه بهاءه ، وسلبه ماءه » (١) .

ويبدو من نص ابن قتيبة ربطه الواضح بين الاسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال ، فتعدد الأساليب راجع الى اختلاف الموقف أولا ثم طبيعة الموضوع ثانيا ، والى مقدرة المتكلم وفنيته ثالثا ، ويبدو أيضا أن الرجل أدرك – أو كاد يدرك ، ربط الأسلوب بالقطعة الأدبية كلها ، ولم يقصر كلامه على الجملة الواحدة ، بل ان طبيعة الاسلوب عنده تمتد لتشمل النص الادبى وما يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الايجاز والاطناب ، ومن حيث الايضاح والابهام ومن حيث التصريح والتضمين .

---

(١) تاويل مشكل القرآن – ابن قتبة – نشره وحققه وعلق على حواشيه الأستاذ السيد أحمد صقر – دار احياء الكتب العربية – القاهرة سنة ١٩٥٤ : ١٠ ، ١١ . وقد عرض الدكتور شكرى عياد (لمفهوم الأسلوب) فى التراث القديم من خلال هذه النصوص التي تتعرض لها . أنظر فصول ١ أكتوبر سنة ١٩٨٠ .

بل يمكننا القول أن ابن قتيبة قد استطاع التوصل الى الربط بين النوع الأدبي وطرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة والموضوع الذى يتصل بها من نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك .

ويؤكد ابن الأثير (١) هذا الاتجاه في الربط بين الأسلوب وبين أوجه التصرفات في المعنى والافتنان فيها باعتبار أن الشاعر المغلق أو الكاتب البليغ هو الذى اذا أخذ معنى من المعانى تصرف فيه بوجوه التصرفات ، وأخرجه فى ضروب الأساليب ، وكذلك جرير فانه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين كل غريبة ، وتصرف فيه تصرفا مختلف الأنحاء ، فمن ذلك قوله :

ألهى أباك عن المكارم والعلا ... لى الكتائف وارتفاع المرجل (٢)

وقوله :

وجد الكتيف ذخيرة فى قبره ... والكلبتان جمعن والمنشار

يبكى صداه اذا تصدع مرجل ... أو ان تفلق برمة أعشار

قال الفرزدق رقعى اكيارنا ... قالت : وكيف ترقع الأكيار

وقوله :

اذا آباؤنا وأبوك عدوا ... أبان المقرفات من العراب

فأورثك العلاوة وأورثونى ... رباط الخيل أفنية القباب

وسيف أبى الفرزدق فاعلموه ... قدوم غير ثابتة النصاب (٣)

ويعلق ابن الأثير على هذه الأبيات بقوله : (٤)

---

(١) هو أبو الفتح نصر الله بن محمد الشيبانى الجزرى الملقب بابن الأثير ولد بجزيرة ابن عمر قرب الموصل ، ثم انتقل الى الموصل واشتغل بالعلم وحفظ القرآن والشعر وتوفى ببغداد سنة ٦٣٧ واشهر كتبه : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، وكتاب الجامع الكبير فى صناعة المنظوم والمنثور ، وكتاب الوشى المرقوم فى حل المنظوم .

(٢) ارتفاع المرجل : اصلاحه ، لى الكتائف : اصلاح الضباب لأن الكتيفة الضبة ، أو الكتيفة كلبتا الحداد ، يعيره فى الحالين بالحدادة .

(٣) المقرفات : المقرف والمقرفة من الفرس وغيره ما يدانى الهجنة ، أى أمه عربية لا أبوه . أبان : استبان . العراب : الخالصة العروبة ــ العلاة : السندان . الرباط : الخيل ، أو المكان المعد للمربطة .

(٤) المثل السائر : تحقيق الدكتورين احمد الحوفى وبدوى طبابة ــ نهضة مصر الطبعة الأولى : ٢/٢٨٠ ، ٢٨١

« فانظر أيها الواقف على كتابى هذا الى هذه الأساليب التى تصرف فيها جرير وادارها على هجاء الفرزدق بالقين ، فقال أولا : ان أباه شغل عن المكارم بصناعة القيون ، ثم قال ثانيا : انه يبكى عليه ويندبه بعد الموت المرجل والبرمة الاعشار التي يصلحها ، ثم قال ثالثا : ان اباك أورثك آلة القيون وأورثنى أبى رباط الخيل . وقد أورد جرير هذا المعنى على غير هذه الأساليب التى ذكرتها ، ولا حاجة الى التطويل بذلك ها هنا وهذا القدر فيه كفاية »

ولا شك أن ابن الأثير بهذا الكلام يؤكد الربط بين الأسلوب وبين شخصية الشاعر ومقدرته الفنية من حيث استخدام هذه القدرة فى عرض الفكرة فى أسلوب متميز وطريقة منفردة ، وبحيث يمكن أن نلمس هذا التميز من عرض فكرة واحدة لشاعرين مختلفين يتصرف كل منهما فيها بأوجه التصرفات كما رأينا عند الفرزدق وجرير .

واذا كان ابن الأثير - ومن قبله ابن قتيبة - قد ربط بين الأسلوب وطريقة أداء المعنى فان الخطابى (١) يربط بين الأسلوب والغرض الذى يتضمنه النص الأدبى من حيث كان تعدد الأساليب دالا على تعدد الأغراض (٢) فيتحدث عن المعارضات فى مذاهب الكلام قائلا :

« وها هنا وجه آخر يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجرى أحد الشاعرين فى أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما أبلغ فى وصف ما كان بباله من الآخر فى نعت ما هو بازائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبى دؤاد الايادى والنابغة الجعدى فى صفة الخيل وشعر الأعشى والأخطل فى نعت الخمر ، وشعر الشماخ فى وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة فى صفة الأطلال والدمن ونعوت البرارى والقفار ، فان كل واحد منهم وصاف لما يضاف اليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلان أشعر فى بابه ومذهبه من فلان فى طريقته التى يذهبها فى شعره . وذلك بأن تتأمل نمط كلامه فى نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف ، فاذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا الى دقائق معانيها ، وأكثر اصابة فيها حكمت لقوله

---

(١) أبو سليمان حمد بن محمد الخطابى ، عالم لغوى ، ومحدث وشاعر ، ومن أشهر مؤلفاته : « معالم السنن » « غريب الحديث » « العزلة » « بيان اعجاز القرآن » ولد سنة ٣١٩ هـ وتوفى سنة ٣٨٨ هـ .

(٢) مفهوم الأسلوب : ٥٠

بالسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها » (١) ٠

ففهم الخطابى للأسلوب يختلف عن فهم ابن قتيبة حيث كان لكل منهما مساره الفكرى فى تقدير الاعجاز القرآنى ، فأبن قتيبة ربط بين الأسلوب ٠ وتعدد أنواعه بتعدد طرق أداء المعنى ، بينما اتجه الخطابى الى الربط بين الاسلوب والغرض أو الموضوع ، فكلما تعددت الموضوعات التى يطرقها الأديب تعددت الأساليب وتشكلت بطبيعة هذا الموضوع،وعليه تعقد المقارنة بين الشعراء فى المجال الواحد الذى يخوضون فيه ، أما اذا فترق مدخلهم الى موضوعات متعددة مثل الحديث فى صفة الخيل ونعت الخمر ، ووصف الحمر وصفة الأطلال والدمن ونعوت البرارى والقفار ، فاننا نحكم لكل منهم بالسبق فيما هو فيه ، وما اختص به كلامه ، فنقول فلانا أشعر فى الوصف ، وفلانا فى الهجاء ، وهكذا ٠

ومع هذا التمايز بين الرجلين نلحظ توافقا بينهما فى أن كلا منهما ربط بين الاسلوب والطريقة الفنية فى الأداء باعتبار هذا الربط خير وسيلة لادراك الاعجاز القرآنى ٠

ويبدو أن الباقلانى (٢) قد أطلع ما قدمه الرجلان فى هـذا المجـال واستوعبه فاتخذ مدخله للحديث عن الاعجاز فى ان القرآن بديع النظم عجيب التأليف ، وان نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله اسلوب يختص به ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ٠ ومن خلال هذا الحديث عن اسلوب القرآن يربط الرجل بين الاسلوب والنوع الأدبى لكى يكون ذلك دعامته في اثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب المخالف لضرب الصناعة التى يعرفها الشعراء ويستخدمونها فى شعرهم ، ويعرفها لهم العلماء الذين استخرجوا تلك الفنون من كلام المشهود لهم بالسبق ، ثم يدرسون تلك الفنون فى شعر الفحول المجيدين ، ويدرسونها مرة أخرى

---

(١) بيان اعجاز القرآن ــ ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ٠ للرمانى والخطابى وعبد القاهر الجرجانى ــ تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام ــ دار المعارف ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ٦٥ ، ٦٦ ٠

(٢) هو القاضى أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى ، نشأ بالبصرة وأخذ عن علمائها وكان يلقب بشيخ السنة ولسان الأمة ، ومن أشهر كتبه على الاطلاق « اعجاز القرآن » وكانت وفاته سنة ٤٠٣ هـ ٠

فى القرآن الكريم ، واذا كان الادب صناعة ، وكانت الفنون عند كثير من النقاد مظهر اقتدار الأدباء ، وتمكنهم من فنهم ، فان ورودها فى القران فى صورة أبهى قد يكون من وسائل الاحتجاج فى اثبات تفوق الاسلوب القرآنى على غيره من الأساليب ، فليس من قبيل الشعر ولا السجع ولا الكلام الموزون المقفى « ان نظـــم القرآن على تصرف وجوهه وتبـــاين مذاهبـه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألـوف من ترتيب خطابهم ، وله اسلوب يختص به ، ويتميز فى تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم الى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم الى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم الى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم الى معدل موزون غير مسجع ، ثم الى ما يرسل ارسالا ، فتطلب فيه الاصابة والافادة وافهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف ، وان لم يكن معتدلا فى وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذى لا يتعمل فيه ، ولا يتصنع له ، وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق . ويبقى علينا أن نبين أنـه ليس من باب السجع ، ولا فيه شىء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجع ، ومنهم من يدعى فيه شعرا كثيرا . والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضـــع . فهذا اذا تأمله المتأمل تبين ـ بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم ـ أنه خارج عن العادة ، وأنه معجز ، وهذه خصوصية ترجع الى جملة القرآن ، وتميز حاصل فى جميعه » (١) .

وهذا الربط بين الأسلوب والنوع الأدبى الذى رأيناه عند الباقلانى نجده أيضا عند دارس آخر هو الفخر الرازى (٢) ولم يكتف الرجل بالربط بين الاسلوب والنوع بل قدم اضافة جديدة لو وجدت من ينميها بعده لقدمت للدراسات النقدية القديمة دفعة رائعة فى مجال دراسة الاسلوب ، ونعنى بذلك محاولة ربطه بين الاسلوب المبدع ، حيث اعتبر الاسلوب خاصية تمثل منشئها ومن هنا لا يمكن القول بأن أسلوب القرآن معجز لأن كل

---

(١) اعجاز القرآن ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ١٩٦٣ : ٣٥ .

(٢) الامام عبد الله بن محمد الرازى ـ لقب بفخر الدين وعرف بابن الخطيب الرازى ولد سنة ٥٤٣ هـ وتوفى سنة ٦٠٦ هـ ، وله كثير من المؤلفات العظيمة منها « مفاتيح الغيب » « مناقب الامام الشافعى » « معالم اصول الدين » « نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز » .

أسلوب له خصائصه الفنية التى يتفرد بها ، وبهذا يصح وصف كل أسلوب على حدة بالتفرد ، فأسلوب الشعر متميز لأن له خصائص فنية ينفرد بها وأسلوب الخطابة متميز لأن له هو الآخر سمات فنية يتفرد بها وهكذا ، يقول الرازى : « ومن الناس من جعل الاعجاز في أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخطب والرسائل لا سيما فى مقاطع الآيات مثل «يعلمون ويؤمنون» وهو أيضا باطل من خمسة أوجه :

الأول : لو كان الابتـداء بالأسلوب معجزا لكان الابتـداء بأسلوب الشعر معجزا .

الثانى : ان الابتداء بأسلوب لا يمنع الغـير من الأتيان بمثله .

الثالث : يلزم أن الذى تعاطاه مسيلمة من الحماقة فى « انا أعطيناك الجماهر فصل لربك وجاهر » وكذلك « والطاحنات طحنا » فى أعلى مراتب الفصاحة .

الرابع : انه لما فاضلنا بين قوله تعالى « ولكم فى القصاص حياة » وبين قولهم « القتل أنفى للقتل » لم تكن المفاضلة بسبب الوزن ، والاعجاز انما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة .

الخامس : وهو ان وصف بعض العرب القرآن بأن له لحلاوة وان عليه لطلاوة لا يليق بالأسلوب » (١) .

فالقرآن له أسلوبه الخاص ، والشعر له أسلوبه الخاص ، والخطب لها اسلوبها الخاص ، والرسائل لها اسلوبها الخاص ، ومسيلمة له أسلوبه الخاص به .

ويأتى العلوى (٢) - وهو أحد شراح الرازى - ويساوى بين الاسلوب والنظم مخالفا بذلك ما اعتمده الرازى قبله ، وذلك عند حديثه عن أحوال التأليف وبيان ظهور المعانى المركبة ، فالذى « يجب على الناظم والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو أصوله وفروعه من تعريف المبتدأ أو تقديمه وجوبا اذا كان استفهاما أو شرطا ، وجوازا في غير ذلك ، ومراعاة تنكير الخبر وتقديمه اذا كان المبتدأ نكرة ، وان يراعى فى الشرط والجزاء كون الجملة الأولى فعلية وجوبا ، والثانية بالفاء اذا كانت جملة اسمية ، أو فعلية انشائية كالأمر والنهى ، أو خبرية ماضية ، وان

---

(١) نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز فى علوم البلاغة وبيان اعجاز القرآن الشريف مطبعة الآداب والمؤيد بمصر ١٣١٧ هـ : ٦ .

(٢) يحيى بن حمزة العلوى - ولد بصنعاء فى سنة ٦٦٩ هـ وتوفى فى سنة ٧٤٩ هـ ومن أشهر مؤلفاته « الطراز » « المنهاج » « لشامل » « المعيار » .

يأتي بالواو في الجملة الاسمية اذا وقعت حالا ، وتحذف مع المضــارع المثبت ••• » (١)

ويتضح من هذا النص أن الأسلوب صورة تتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة على الصورة التي قال بهـا عبد القاهر الجرجاني ومن حيث أن لكل أسلوب طريقته الخاصــة في استخدام هذا النحو في الشعر والنثر على سواء •

غير اننا نجد للعلوي فهما آخر لمعنى الاسلوب نلمسه عند حديثه عن الابهام والتفسير حيث ربط بين الأســـلوب وطرق أداء المعنى متأثرا في ذلك بابن الاثير ، فيعرض للطرق المتعددة التي يأتي عليها الكلام مبهما دون تفســـير مما يجرى على هــذا الأســلوب قوله تعالى : « والق ما في يمينك تلقف ما صــــنعوا » كأنه قال : الق هــذا الأمر الهــائل الذي بيمينك » (٢) •

ولم يتوقف ادراك معنى الأسلوب في النقد القديم في المشرق العربي عند هذه المحاولات التي عرضنا لها ، ففي وسط هــذه المحاولات يظهر لنا الزمخشري (٣) بادراك يتميز عن من عرضنا لهم في هذا المجال حيث ربط الرجل بين معنى الاسلوب والخصائص الاسلوبية ، أو بين الاسلوب والطاقة التعبيرية الكامنة فيه ، ملاحظا وجود تنوعات لغوية ــ لا تقوم على أساس فردي ــ في الاسلوب • وهذا ما يمكن أن نلحظه بوضوح في حديثه عن خاصية أســلوبية أطلق عليها البلاغيون تســمية « الالتفات » فيقدم لها نموذجا تطبيقيا من القرآن في قوله تعالى : « الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين ، اياك نعبد واياك نستعين ، اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين انعمت عليهم غير المغضوب عليهم ولا الضالين » •

« فان قلت : لم عدل عن لفظ الغيبة الى لفظ الخطاب ، قلت : هذا يسمى الالتفات في علم البيان ، قد يكون من الغيبة الى الخطاب ، ومن

---

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ــ مطبعة المقتطف بمصر ١٩١٤ : ٢/٢٢٢ ، ٢٢٣ •

(٢) السابق : ص ٨٣ •

(٣) جار الله محمود بن عمر ، ولد بزمخشر من اقليم خوارزم الفارسي سنة ٤٦٧ هـ وقد أقبل على دراسة العلوم اللغوية والدينية ، وتوفي سنة ٥٣٨ هـ وله تصانيف جليلة منها « الكشاف » « المفصل » « الفائق في غريب الحديث » وله معجم « أساس البلاغة » •

الخطاب الى الغيبة ، ومن الغيبة الى التكلم كقوله تعالى : « حتى اذا كنتم فى الفلك وجرين بهم » وقوله تعالى : « والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه » وقد التفت أمرؤ القيس ثلاث التفاتات فى ثلاثة أبيات :

تطاول ليلك بالاثمد ونام الخلى ولم ترقد
وبات وباتت له ليلة كليلة ذى العائر الأرمد
وذلك من نبأ جاءنى وخبرته عن أبى الأسود

وذلك على عادة افتنانهم فى الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام اذا نقل من أسلوب الى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وايقاظا للاصغاء اليه من اجرائه على أسلوب واحد » (١)

ويؤكد الزمخشرى هذا المنحى لفهمه للأسلوب فى كشفه عن وجوه الحسن فى قوله تعالى : « ألم ، تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين ام يقولون افتراه بل هو الحق من ربك » يقول : « وهذا أسلوب صحيح محكم ، أثبت أولا أن تنزيله من رب العالمين ، وأن ذلك ما لا ريب فيه ، ثم أضرب عن ذلك الى قوله : ام يقولون افتراه ، لأن « أم » هى المنقطعة الكائنة بمعنى « بل » و « الهمزة » انكارا لقولهم وتعجبا منه لظهور أمره فى عجز بلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه ، ثم أضرب عن الانكار الى اثبات انه الحق من ربك » (٢) .

ويعالج الزمخشرى أسلوب التمثيل باعتباره خاصية أسلوبية لها دورها فى ابراز المعنى ، ورفع الاستار عن الحقائق حتى تريك المتخيل فى صورة المحقق ، والمتوهم فى معرض المتيقن ، والغائب كأنه شاهد ، مطبقا ذلك على قوله تعالى : « انا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان ، انه كان ظلوما جهولا » .

« ونحو هذا الكلام كثير فى لسان العرب ، وما جاء القرآن الا على طرقهم وأساليبهم ... كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل محملها والوفاء بها ، فان قلت : قد علم وجه التمثيل فى قولهم للذى

---

(١) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل ــ المكتبة التجارية ط ١ ١٣٥٤ هـ : ١/١٠
(٢) السابق : ٣/٢١٨ .

لا يثبت على رأى واحد : أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى • لأنك مثلت حاله في تميله وترجحه بين الرأيين وتركه المعنى على احدهما بحال من يتردد فى ذهابه فلا يجمع رجليه للمعنى فى وجهه (١) •

ومن الواضح أن الزمخشرى فى تحليله للنص القرآنى يستند الى مناهج البحث البلاغى من ناحية ، والتركيب النحوى من ناحية ثانية ، وافاد من كل ذلك فى كل مستوى من مستويات دراسته محاولا الوصول الى أقصى درجة من التذوق الانطباعى أحيانا والرصد الموضوعى للخصائص الأسلوبية أحيانا أخرى ، رابطا بين التأثير الانفعالى لدى المتلقى والخصائص التعبيرية فى النص الأدبى عامة والقرآنى خاصة •

ويبدو أن السكاكى (٢) قد استوعب ما قدمه الزمخشرى ، أو لنقل ارتضى ما قدمه فى الربط بين الأســـلوب والخاصية التعبيرية ، فبحث «الالتفات» وأدخله فى مباحث علم المعانى ، مؤكدا بذلك كونه خاصـية أساسية فى الأداء الفنى التى يتميز بها الأسلوب ، فيقول : « اعلم أن هذا النوع أعنى نقل الكلام عن الحكاية الى الغيبة لا يختص المسند اليه ، ولا هذا القدر ، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينتقل كل واحد منها الى الآخر ، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعانى ، والعرب يستكثرون منه ، ويرون ان الكلام اذا انتقل من أسلوب الى أسلوب أدخل فى القبول عند السامع ، وأحسن تطرية لنشاطه واملأ باستدرار اصغائه ، وهم أحرياء بذلك ، اليس قرى الأضياف سجيتهم ، ونحر العشار للضيف دأبهم وهجيراهم ، لا مزقت أيدى الأدوار لهم أديما ، ولا أباحت لهم حريما ، افتراهم يحسنون قرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون ، وطعـم وطعم ، ولا يحسنون قرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب ، وايراد ، وايراد » (٣)

بل اننا نجد السكاكى أيضا يربط بين معنى الأسلوب وخاصــية أخرى فى التعبير هى خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغية ، بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع ، واطلق على

---

(١) الكشاف : جـ ٣ : ٢٤٩ •

(٢) أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر الخوارزمى السكاكى ولد سنة ٥٥٥ هـ وكان عالما فى النحو والصرف والبلاغة والشعر والعروض ، بالاضافة الى أنه كان فقيها مجتهدا فى الدين ، ومن أشهر مؤلفاته « مفتاح العلوم » وتوفى سنة ٦٢٦ هـ •

(٣) مفتاح العلوم ــ دار الكتب العلمية ببيروت ــ لبنان : ٧٦ •

هذه الخاصية « الاسلوب الحكيم » « أعنى اخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر أساليب متفننة ، اذ ما من مقتضى كلام ظاهرى الا ولهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة على ما تنبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة ، وترشد اليه تارة بالتصريح ، وتارة بالفحوى ، ولكل من تلك الأساليب عرق فى البلاغة يتسرب من أفانين سحرها ، ولا كالأسلوب الحكيم فيها ، وهو تلقى المخاطب بغير ما يترقب » (١) .

وهذه الخاصية فى الاسلوب ترتبط عند السكاكى بحالة المخاطب ، أو المقام الذى فيه « هذا الاسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور وأبرزه فى معرض المسحور ، وهل ألان شكيمة الحجاج لذلك الخارجى وسل سخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسىء غير أن سحره بهذا الاسلوب ، اذ توعده الحجاج بالقيد فى قوله: لأحملنك على الأدهم ، فقال متغابيا : مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب) (٢)

وعبد القاهر الجرجانى عندما يتناول مفهوم الاسلوب لا ينفصل عن مفهومه للنظم ، بل انه يطابق بينهما من حيث كانا يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعى واختيار ومن حيث امكانية هذه التنوعات فى أن تصنع نسقا وترتيبا يعتمد على امكانات النحو لأن توالى الألفاظ فى النطق على أى وجه لا يصنع نسقا أبدا ، وانما يصنعه قصد المبدع الى التأليفات الفنية بأسلوبها التى يميزها ، ولكل غرض ومعنى اسلوب يختص به « وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدىء الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبا ، والاسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ، فيعمد شاعر آخر الى ذلك الاسلوب فيجىء به فى شعره فيشبه بمن يقطع من اديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله » (٣) ولكن ليس معنى الاحتذاء هنا فقدان الشخصية أو القصد الفردى فى العملية الابداعية ، بل ان عبد القاهر يؤكد على عملية الوعى فى تركيب الاسلوب عندما يتحدث عن الاستعارة ،

---

(١) مفتاح العلوم : ١٤٠

(٢) السابق : ١٤٠ .

(٣) دلائل الاعجاز شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى سنة ١٩٧٠ : ٤١٨ .

وان منها نوعا لا يعرفه ولا يصل اليه الا ذووا الروحانية والاذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة لأن « لها أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة » (١) فالاسلوب هنا يرتبط فى مفهومه بخاصية الاستعارة وكيفية الاتيان بها على شكل متفرد يميز الاسلوب ويزيده جمالا ، كما نلحظ أيضا ان عبد القاهر يربط الاسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه معين عن طريق التمثيل « وان كان مما مضى الا ان الاسلوب غيره ، وهو ان المعنى اذا أتاك ممثلا فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك الى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة فى طلبه ، وما كان منه الطف ، كان امتناعه عليك أكثر ، واباؤه أظهر ، واحتياجه أشد » (٢) فالأديب المبدع يتفنن فى اسلوبه بحيث يشد اليه المتلقى لأن من المركوز فى الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وأولى بالميزة ٠

ويستمر عبد القاهر فى ربط مفهومه للاسلوب بالخصائص التعبيرية فى « قلب التشبيه » مما يؤكد ارتباط الاسلوب عنده بأنماط من الأداء فى تركيب العبارة فيعلق على قول محمد بن دهب :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

حيث جعل الشاعر وجه الخليفة أعرف وأشهر وأتم وأكمل فى النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بهذه النية أن يجعل الصباح فرعا ووجه الخليفة أصلا ٠ « وأعلم ان هذه الدعوى وان كنت تراها تشبه قولهم : لا يدرى أوجهه أنور أم الصبح ؟ وغرته أضوأ أم البدر ؟ وقولهم اذا أفرطوا : نور الصباح يخفى فى ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى فى هذا الاسلوب من وجوه الاغراق والمبالغة ، فان فى الطريقة الأولى خلابة وشيئا من السحر » (٣) فعبد القاهر يؤكد العلاقة بين انماط التعبير وخاصية الاسلوب حيث كان هذا الاسلوب يقوم عادة على نظم العلاقات بين الكلمات ثم بين الجمل فى شكل انحراف عن المستوى المألوف فى التعبير من خلال تحليل المواصفات النحوية للاسلوب وارتباطها بالمقدرة الفنية الابداعية عند الأديب ، فابن المعتز يصف السيف فى أبيات يعلل فيها لهزته فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته فى قوله :

---

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى ـ دار المعرفة للطباعة بيروت ١٩٧٨ : ٥٠
(٢) السابق : ١١٨ ٠
(٣) السابق : ١٩٤ ، ١٩٥ ٠

وفارس أغمد فى جنـة يقطع السيف اذا ما ورد
كأنـــه ماء عليه جـرى حتى اذا ما غاب فيه جمد
فى كفه عضب اذا هــزه حسبته من خوفه يرتعد

فاختار الشاعر لنفسه نسقا واسلوبا كان له تأثيره فى غـيره من الشعراء كابن بابك فى قوله :

فان عجمتنى نيـوب الخطـوب واوهى الزمان قـــوى منتى
فما اضطرب السيف من خيفة ولا أرعـد الرمـح من قـــره

« الا انه ذهب بها فى أسلوب آخر ، وقصد الى أن يقول : ان كون حركات الرمح فى ظاهر حركة المرتعد ، لا يوجب ان يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية فأبى ان تكون صفة المرتعد فى الرمح للعلل التى لمثلها تكون فى الحيوان » (١) .

وعلى كل فمفهوم عبد القاهر للاسلوب يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث كان نظما للمعانى وترتيبا لها ، ولا يتوهم متوهم الى أننا نحتاج الى أن نطلب اللفظ ، لأن الذى يحتاج الى طلبه هو ترتيب الألفاظ فى النطق لا محالة . وهو يدعونا للرجوع الى نفوسنا فننظر : هل يتصور أن ترتب المعانى أسماء وأفعال وحروف فى النفس ، ثم يخفى علينا مواقعها فى النطق حتى يحتاج ذلك الى فكر وروية ؟ وذلك ما لا يشك فيه عاقل اذا هو رجع الى نفسه (٢) ، وعلى هذا لا يقبل القول بالاعجـاز فى تلاؤم الحروف حتى بعد أن يكون اللفظ دالا ، لأن ذلك يؤدى الى صعوبة مرام اللفظ بسبب المعنى وذلك محال « لأن الذى يعرفه العقلاء عكس ذلك وهو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ ، فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ ، وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة وبين معانى الفصول التى جعلت اردافا لها ، فلم تستطع ذلك الا بعد أن عدلت عن أسلوب الى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف » (٣) فالحق ـ عنـده ـ اننا لا نطلب اللفظ بحال ، وانما نطلب المعنى ، وطالما وقعنا على المعنى فاللفظ بازاء النظر ، فالاسلوب اذن ينصب على الطريقة الخاصة فى ترتيب المعانى ، وما تحويه هذه الطريقة من امكانات نحوية تميز ضربا عن ضرب واسلوبا عن اسلوب .

---

(١) أسرار البلاغة ٢٥١ .
(٢) دلائل الاعجاز : ١٠٢ .
(٣) السابق : ١٠١ ، ١٠٢ .

مفهوم الأسلوب فى تراث المغاربة

ونعتقد أن دراسة مفهوم الاسلوب وجدت مجالا طيبا عند نقاد المغرب العربى ، لقد وجد هؤلاء النقاد أمامهم تراثا وافرا فى هذا المجال جاء بعضه من المشرق العربى ، وجاء بعضه الآخر من التراث اليونانى ، ومن خلال هذين التيارين خرج لنا بعض نقاد المغرب العربى بدراسة أكثر استيعابا ، وأكثر شمولا لمفهوم الاسلوب ، فحازم القرطاجنى (١) أورد لدراسة الاسلوب منهجا خاصا فى كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ويبدو من قراءتنا لهذا المنهج أن حازما قد قرأ عبد القاهر واستوعب مفهومه للنظم واقام هذا المفهوم فى مقابلة الاسلوب ، ولكن يلاحظ أن الرجل جعل النظم شاملا للعملية الابداعية من بدايتها الى منتهاها ، وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكرى الذى صنعه عبد القاهر بتوقفه فى دراسة النظم عند حدود الجملة الواحدة ، أو ما هو فى حكم الجملة الواحدة ، حيث أقام نظريته فى النظم على أساس العلاقات النحوية فى تركيب الجملة أو ما فى حكمها .

لقد وجد حازم أمامه مفهوما للاسلوب يأتيه من قبل أرسطو ، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر ، ومن هنا سار حازم فى تحديد مفهوم الاسلوب متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو الى العمل الفنى بحسبانه

وحدة متكاملة تمتد لتشمل القطعة الأدبية كلها ، أو القصيدة كلها ، ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع الى موضوع فى القصيدة الواحدة فى تسلسل وترابط معنوى ، ومتأثرا أحيانا أخرى بالنظم ولكن مع ربطه بالصياغة اللفظية ومع ربطه بالعلاقات النحوية على نحو ما قال به عبد القاهر .

---

(١) هو أبو الحسن حازم بن محمد الأوسى ولد سنة ٦٠٨ هـ فى مرسى قرطاجنة ، وتلقى علومه على والده ، وعلى طبقة من شيوخ عصره ، وتوفى سنة ٦٨٤ هـ .
من مؤلفاته : « التجنيس («القوافى» « الروض » « منهاج البلغاء » .

« ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ، ومسائل منها تقتنى ، كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطلول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقله من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيئة تسمى الاسلوب ، وجب أن تكون نسبة الاسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الألفاظ ، لأن الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة ، فكان بمنزلة النظم فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الألفاظ والعبارات ، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وانحاء الترتيب . فالاسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية » (١) .

فكأن الاسلوب يشمل جانبا من البناء اللغوى يختص بالتأليفات المعنوية بينما ينصب النظم على التأليفات اللفظية ، ففى الاسلوب يلاحظ حسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال من جهة الى جهة ، كما يلاحظ فى النظم حسن الاطراد من بعض العبارات الى بعض ، وكأن حازما قام بعملية تلفيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ومفهوم عبد القاهر للنظم فجعل النظم بمثابة التعبير ورسائل الصياغة ، وهو مفهوم أرسطو للاسلوب (٢) وجعل الاسلوب مرتبطا فى الحسن القولى بوحدة الكلام ، أى مجموع اجزائه المترابطة التى لا يقوم جزء منها بمعزل عن الاجزاء الباقية ، وذلك يمثل الجانب الآخر من مفهوم أرسطو للأسلوب والذى يتصل بنظرية المحاكاة (٣) .

وانما ذكرت كلمة « تلفيق » لما قام به حازم لأن الرجل حاد عما عرف عن عبد القاهر بأن النظم يعتمد على الترتيب المعنوى فى النفس والذى يرتبط بالعلاقة النحويه فى الصياغة ، ولم يرد عنده فى أى من اجزاء نظريته ما يفهم منه انه يربط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها ، بل ان

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ــ تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن خوجة تونس سنة ١٩٦٦ : ٣٦٣ .

(٢) النقد الأدبى الحديث ــ د. محمد غنيمى هلال ــ دار النهضة العربية سنة ١٩٦٩ الطبعة الرابعة : ١١٤ .

(٣) السابق : ٤٣ ، ٤٤ .

مفهوم النظم عند عبد القاهر يتساوى تماما مع مفهوم الاسلوب ، وصعوبة التركيب عنده تأتى من جهة المعنى لا من جهة اللفظ « وذاك انه صعب عليك أن توفق بين معانى تلك الالفاظ المسجعة وبين معانى الفصول التى جعلت أردافا لها . فلم تستطع ذلك الا بعد أن عدلت من اسلوب الى اسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف ، وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، وانت ان أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وانما تطلب المعنى ، واذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وازاء ناظرك » (١) ٠

ومن الملاحظ أن حازما يربط الاسلوب — مرة أخرى — بطبيعة الجنس الأدبى ، حيث تحدث فى القسم الرابع « فى الطرق الشعرية وأساليبها والتعريف بمأخذ الشعراء فى ذلك » (٢) وجعل المنهج الأول للابانه عن طريق الشعر من حيث تنقسم الى جد وهزل وأحوال ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها ، « فأما الجد فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى الى ذلك ٠ وأما طريقة الهزل فانها مذهب فى الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى الى ذلك » (٣) ٠

وهذا التقسيم الذى اعتمده حازم يدل أيضا على تأثره بأرسطو فى قسمى الكوميديا والتراجيديا وما لاحظه من أن الشعراء الأخيار مالوا الى محاكاة الفضائل ، والشعراء الارذال مالوا الى محاكاة الرذائل ، وقد فهم حازم من تلخيص ابن سينا أن التراجيديا محاكاة ينحى بها منحى الجد ، والكوميديا محاكاة ينحى بها منحى الهراء والاستخفاف ، فجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربى الى طريقتين : طريقة الجد وطريقة الهزل (٤) ٠

ومن الملاحظ أيضا أن حازما عندما تناول اعجاز القرآن عاد عن هذا التلفيق الى التسوية بين النظم والاسلوب فقد « نقل السيوطى فى الاتقان ، وفى كتابه الآخر المسمى معترك الأقران فى اعجاز القرآن — وهو مخطوط —

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٠١ ، ١٠٢ ٠
(٢) منهاج البلغاء : ٣٢١ ٠
(٣) السابق : ١٢٧ ، ٣٢٧ ٠

(٤) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر — د٠ شكرى عياد — دار الكاتب العربى ٠ القاهرة ١٩٦٧ : ٢٧٦ ، ٢٧٧ ٠

فقرة لحازم نص على أنها من منهاج البلغاء ، فسر فيها حازم الاعجاز بأنه ظاهر فى اطراد أسلوبه من الفصاحة والبلاغة » (١) ٠

فكأن الاسلوب أصبح عملية لوصف درجة الامتياز وصولا الى مرحلة الاعجاز فى التعبير القرآنى باعتبار ما يحتوية اسلوبه من خصائص تتصل بالفصاحة والبلاغة مما يدخل تحت مفهوم النظم كما حدده عبد القاهر ٠

فحازم لم يثبت على اتجاه واحد فى تحديد معنى الاسلوب ، بل تردد بين هذه التحديدات الثلاث فى ربطه مرة بالناحية المعنوية فى التاليفات ، وربطه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبى ، ومرة ثالثه بالفصاحة والبلاغة ٠

ويبدو ان تحديد مفهوم الاسلوب على هذه الوتيرة كان سمة تميز الدراسات فى المغرب العربى ، فبعضهم يربطه بمفهوم الصياغة كما قال به الجاحظ وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر ، وبعضهم يبتعد عن هذا وذاك ويصله بما عرفوه من مباحث الاسلوب عند أرسطو ٠

فابن رشيق (٢) ينحو بمفهوم الاسلوب الى معنى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الاجزاء وسهولة المخرج ، وعذوبة النطق ، وقرب الفهم « قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان ، واذا كان الكلام على هذا الاسلوب الذى ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله ، وقرب فهمه ، وعذب النطق به ، وحلى فى فم سامعه ، فاذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه ، وثقل على اللسان النطق به ، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شىء » (٣) ٠

وابن جزى الكلبى ينحو بالاسلوب نحو عبد القاهر فى التسوية بينه وبين النظم حيث تجده فى تفسيره يقدم لكتابه ببعض الفصول مما يتعلق

---

(١) تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس ــ د٠ محمد رضــوان الداية ــ دار الأنوار ــ بيروت ط ١ ١٩٦٨ : ٥٢٥ ٠

(٢) أبو الحسن بن رشيق المسيلى نسبة الى المسيلة التى ولد فيها ســنة ٣٩٠ هـ والقيروانى نسبة الى قيروان التى هاجر اليهاسنة ٤٠٦ هـ ومن مؤلفاته « قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب » و « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » وكانت وفاته سنة ٤٥٦ هـ ٠

(٣) العمدة فى صناعة الشعر ونقده ــ مطبعة امين هندية بمصر ــ ط ١ سنة ١٩٢٥ : ١٧١ ٠ ١٧٢ ٠

بعلوم القرآن واعجازه ، وقد جعلها ابن جزى عشرة وجوه ، : ثانيها : (نظمه العجيب واسلوبه الغريب من قواطع آياته وفواصل كلماته) (١) .

أما ابن خلدون (٢) فانه يتناول الاسلوب فى فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه فيقول :

« ولنذكر هنا سلوك الاسلوب عند أهل الصناعة ـ صناعة الشعر ـ وما يريدون بها فى اطلاقهم ، فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو ظيفة البلاغة والبيان ، و لاباعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافيــة بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه ، فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على انحاء مختلفة ، فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله :

يا دار مية بالعلياء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله :

قفا نسأل الدار التى خف أهلها

أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

---

(١) كتاب التسهيل لعلوم التنزيل ـ محمد بن أحمد بن جزى الكلبى ـ دار الكتاب العربى ـ بيروت لبنان ـ ط ٢ ١٩٧٣ : ١٤/١ .

(٢) عبد الرحمن أبو زيد ولى الدين بن خلدون ، ولد بتونس سنة ٧٣٢ هـ ، وتقلد كثيرا من الوظائف الديوانية ، ثم تفرغ لتاليف كتابه « العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الاكبر ، ويطلق على القسم الاول من هـذا الكتاب : مقدمه ابن خلدون ـ وكانت وفاته سنة ٨٠٨ هـ .

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله :

ألم تسأل فتخبرك الرسوم

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله :

حي الديار بجانب الغزل

أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

اسقى طلولهم أجش هزيم وغدت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤاله السقيا لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالأبريق واحد السحاب لها حداء الا ينق

أو مثل التفجع في الجزع باستدعاء البكاء كقوله :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر وليس لعين لم يفض ماؤها عذر

أو باستعظام الحادث كقوله :

أرأيت من حملوا على الاعواد

أو بالتسجيل على الاكوان بالمصيبة لفقده كقوله :

منابت العشب لا حام ولا راع مضى الردى بطويل الرمح والباع

أو بالانكار على من لم يتفجع له من الجمادات كقول الخارجية :

أيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزع على ابن طريف

أو بتهنئة فريقه بالراحة من ثقل وطأته كقوله :

القى الرماح ربيعة بن نزار أودى الردى بفريقك المغوار (١)

ومن الواضح مما كتبه ابن خلدون هنا أنه كانت لديه فكرة مفصله عن مفهوم الاسلوب عند المشرقيين من العرب ، كما كانت لديه فكرة واضحة عما كتبه حازم القرطاجنى فى هذا المجال ، بل انه كثيرا ما يستشهد بأمثلته ويردد أقواله بنصها ٠

---

(١) مقدمة ابن خلدون ـ دار العودة ـ بيروت لبنان : ٤٧٤ ٠

ولنا على كلام ابن خلدون عدة ملاحظات :

أولها : انه أعطى للاسلوب مفهوما ذهنيا خالصا باعتباره صورة تملؤ النفس وتطبع الذوق ، وقد أرجع تكوين هذه الصورة الى ما يستمده الأديب من ذخيرته اللغوية على الوضع الذى رسمته قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض . وهذا يؤكد وحدة النظام اللغوى واتصاله فنحن عندما نتحدث عن النظام النحوى لا نقصد مطلقا الى القول بأنه نظام منفصل مستقل . وكذلك الأمر بالنسبة للنظام الصرفى ، وبالنسبة للتركيب البلاغى ، فالقواعد والقوانين التى توصل اليها الباحثون فى مجال هذه الدراسات تصل ما بين أصوات اللغة ومفرداتها وبين هذه المفردات وتركيب الجملة ثم تركيب القطعة الأدبية مكتملة ، فبينما يمكننا القول ان الصرف يبحث الهيكل أو البناء الداخلى للمفردات ، فان علم النحو يبحث فى علاقات المفردات بعضها ببعض فى الجمل المختلفة ، وعلوم البلاغة تبحث فى افادة كمال المعنى الذى هو من خواص التركيب ، وكل علم من هذه العلوم يرفد الآخر ويتصل به اتصالا وثيقا ، لأن البنية الداخلية للكلمة تؤثر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى فى الجملة الواحدة ثم القطعة الكاملة .

ثانيها : ان الاسلوب بهذا التصور أصبح أمرا افتراضيا لا يأخذ شكله المتجسد الا بتمام التركيب اللغوى ، وابن خلدون بهذا يربط بين الاسلوب والقدرة اللغوية ، ونعنى بها تلك القدرة التى تتكون لدى كل فرد من أفراد مجتمع معين والتى تمكنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة ، أى تلك التى تمكنه من تكوين ما يريد من الجمل الجديدة فى المناسبات المختلفة ، ويسمى تشومسكى هذه الملكة « المعرفة اللغوية » ويعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة هى معرفة الفرد بالقواعد الصرفية والنحوية التى تربط المفردات بعضها ببعض فى الجملة ، بالاضافة الى معرفة مجموعة أخرى من القواعد تعمل على البنيه العميقة للجملة ، وهى البنية التى تحمل المعانى ـ فتحولها الى الشكل الخارجى الذى يعبر عنه ، بالاصوات (١) .

ثالثها : ان الأسلوب عند ابن خلدون أصبح يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة ، والتى يمكن عن طريق دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد مجتمع هذه الظاهرة الاهتداء الى العوامل المشتركة التى تساعد

---

(١) أضواء على لدراسات اللغوية المعاصرة ـ د. نايف خرما ـ سلسلة كتب ثقافية شهرية « عالم المعرفة » سبتمبر سنة ١٩٧٨ : ١١٥ ، ١١٦ .

على تصور شكل أمثل أو نموذج مثالي يوجه كلام الأفراد ، والذى يحاول هؤلاء الأفراد أن يظلوا ضمن ضوابطه اللغوية أو السلوكية لكى يكونوا مفهومين من سواهم ، وهذا ما حاول ابن خلدون أن يوضحه فى قوله :

« وأمثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل ، انشائية وخبرية ، أسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك فيه ما تستفيده بالارتياض فى أشعار العرب من القالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعينة التى ينطبق ذلك القالب على جميعها ، فان مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذى يبنى فيه أو المنوال الذى ينسج عليه ، فان خرج عن القالب فى بنائه أو عن المنوال فى نسجه كان فاسدا ···· وهذه الأساليب التى نحن نقررها ليست من القياس فى شىء انما هى هيئة ترسخ فى النفس من تتبع التراكيب فى شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها فى كل تركيب » (١) ·

رابعها : ان ابن خلدون قد ربط بين الفن ـ أو النوع الأدبى ـ والاسلوب أو الأساليب ، ملاحظا الفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور ، ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود الى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة فنراه يتحدث عن انقسام الكلام الى فنى النظم والنثر فيقول :

« وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه فى المنثور من كثرة الاسجاع ، والتزام التقفية ، وتقديم النسيب بين يدى الاغراض ، وصار هذا المنثور اذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا الا فى الوزن ، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها فى المخاطبات السلطانية ، وقصروا الاستعمال فى المنثور كله على هذا الفن الذى ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه ، وهجروا المرسل وتناسوه ، وخصوصا أهل المشرق · وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جارية على هذا الاسلوب الذى أشرنا اليه ، وهو غير صواب من جهة البلاغة ، كما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطب والمخاطب ، وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب

---

(١) المقدمة : ٤٧٤ ، ٤٧٥ ·

الشعر ، فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه ، اذ أساليب الشعر تناسبها اللوذعية وخلط الجد بالهزل والاطناب فى الأوصاف ، وضرب الأمثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة الى ذلك فى الخطاب ..... والمقامات مختلفة ولكل مقام أسلوب يخصه من اطناب أو ايجاز أو حذف أو اثبات أو تصريح أو اشارة وكناية واستعارة » (١) .

فابن خلدون في هذا النص يوضح مفهوم الاسلوب من خلال نوعين من الفنون الأدبية هما الشعر والنثر ، ويقدم لنا تفرقة بينهما معتمدا على خصائص كل نوع من حيث التشكيل اللغوى والبناء العروضى ، كما انه ربط الاسلوب بعنصرين مهمين المخاطب والمخاطب ومقتضى الحـال الذى يتصل بهما من اطناب أو ايجاز أو حذف أو اثبات أو تصريح أو اشارة وكناية واستعارة ، وكلها أمور تختص بطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحـال ، وبهذا لا يمكن القول بأن الرجل ترك العلاقة بين الاســـلوب والتراكيب اللغوية التى تدرس فى علوم النحو والمعانى والبيان والعروض مبهمة مغمورة ، بل الذى نعتقده ان ابن خلدون قد أكد صـــلة الاسلوب بالسياق اللغوى وما يرتبط به من عنصر المتكلم والمتكلم ، وذلك كله يعتبر اضافة حقيقية الى ما قدمه حازم القرطاجنى فى هذا المجال .

(١) مقدمة ابن خلدون : ٤٧٠ .

فلسفة النحو

لقد ظهرت دوافع كثيرة وجهت الدراسات الى الناحية اللغوية ، من هذه الدوافع ما هو دينى ، وما هو قومى ، ومنها دوافع اجتماعية وسياسية • ويهمنا هنا أن نعرض لما تبلور عن هذه الدوافع من ظهور فلسفة نحوية وخاصة فى القرن الرابع الهجرى وقد شارك النحاة مشاركة ايجابية فى دفع هذه الفلسفة الى أن تحتل مكان الصدارة بين الدراسات النقدية والأدبية ، ولا شك أن استطلاع سمات وملامح هذه الفلسفة النحوية يعد من أهم مجالات الدراسة العربية •

ومن خلال تتبعنا لاتجاه النحاة يتضح لنا أن المتقدمين ميزوا بين مستويين للدراسة النحوية ، وكان المستوى الأول يتمثل فى رصد الصواب والخطأ فى الأداء ، أما المستوى الثانى فيتجاوز هذا المجال الى ناحية الجمال والابداع • ولم يكن المستوى الأول الا تلك القواعد المجردة التى استند فيها النحويون الى كلام العرب الفصيح المنقول نقلا صحيحا الذى يبلغ حد الكثرة ، ثم القياس أى قياس ما لم ينقل على ما نقل اذا كان يسير فى مساره ، وهذا يدل على ان منطلق النحاه فى تقعيدهم كان استقراء كلام العرب الفصيح ، وهى خطوة تعتمد بالدرجة الاولى على النقل والاستقراء والكشف عن طبيعة ما سمعوه وملاحظة ما فيه من أوجه الاتفاق أو الاختلاف ، فاذا انتهى النحوى من هذه الخطوة انتقل الى خطوة أخرى محاولا فيها تحديد القضايا النحوية واستخراج المعقول من المحسوس •

أما المستوى الثانى فكان يتمثل فى العلاقات المتنوعة بين الكلمات ثم بين الجمل ، فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره ، كما اهتموا بالتراكيب ، وادركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هى فى الوقت ذاته خبرة بالاغراض التى تعبر عنها ، أو بعبارة أخرى ادرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمى بالتراكيب

وما يسمى بالمعانى أو الأفكار ، فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة .

لقد كان النحو يرتبط فى دراسته بحد أدنى يتمثل فى الصوت المفرد ، وحد أعلى يتمثل فى الجملة أو ما هو فى حكم الجملة ، ولا يتعدى النحوى هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكلى للاسلوب ، ولا الأفكار ، وانما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة . فلما اتجهت الدراسات النحوية الى القرآن لضبط نصه لم يكن كافيا لابراز نواحى الاعجاز فيه مما هيأ لبعض النحاة أن يقوموا بدور هام فى بيان هذا الاعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية الى نواحى جمالية تركيبية عن طريقها تبرز ملامح الاعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية فى الآيات ونسقها المعنوى ، وهى أمور لا عهد للنحو التعقيدى بهـا .

ينضاف الى ذلك تلك الترجمات التى وجدت بين الأيادى نقلا عن الفارسية أو اليونانية ، وقد كان لهذه الترجمات أهميتها الخاصة لدى من شغلتهم قضايا المنطق والكلام ، وبالطبع لدى من اهتموا بقضية الاعجاز ، وكان هذا الاهتمام مثيرا لكثير من الشكوك حول دقة هذه الترجمات وكمال أدائها للمعنى الذى نقلت عنه . ذلك أن تصورهم للترجمة كان قائما على أساس انها تمثل حركة متصلة بين لغات ذات تراكيب وانماط ذهنية مختلفة ، ومن أجل ذلك جوزوا أن يتعرض المعنى الذى تحتويه للتغيير أحيانا والنقص أحيانا أخرى عندما يعمد المترجم الى أن يقدم أو يؤخر ، أو يضع الخاص موضع العام أو العام موضع الخاص ، باعتبار أن كل لغه توشك أن تكون بناءا أو نظاما متميزا بسماته وخصائصه، ويمكن تبين دور الترجمة فى النحو وفلسفته من خلال هذه المناظرة التى جرت بين أبى سعيد السيرافى ومتى بن يونس فى مجلس الوزير الفضل بن الفرات ، وموضوع المناظرة : أن المنطق هو المعيار الذى يقاس به الكلام وتوزن به المعانى ، فهذا ما يدعيه متى وينقضه عليه السيرافى : « قال أبو سعيد ... اذا كانت الأغراض المعقوله والمعانى المدركة لا يوصل اليها الا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف ، أفليس قد لزمت الحاجة الى معرفة اللغة ؟ قال متى : نعم . قال : أخطأت . قل فى هذه الموضع بلى ، قال متى : بلى . أنا أقلدك فى مثل هذا ..... قال أبو سعيد : وان لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة فلابد لك من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة والتوقى من الخلة اللاحقة لك .

وكذلك أنت محتاج بعد هذا الى حركات الاسماء والأفعال والحروف، فان الخطأ والتحريف في الحركات كالخطأ والتحريف في المتحركات ، وهذا باب انت وأصحابك ورهطك عنه في غفلة » (١) ٠

وقد أكد عبد القاهر في بعض مباحثه تخوفه من عدم الدقة في بعض الترجمات وخاصة حديثه عن الاستعارة وترجمتها من لغة الى لغة أخرى « ولو ان مترجما ترجم قوله :

« والا النعام وحفانه » ففسر الحفان باللفظ المشترك الذي هو كالأولاد والصغار لأنه لا يجد في اللغة التي بها يترجم لفظا خاصا ، لكان مصيبا ومؤديا للكلام كما هو ٠ ولو أنه نرجم قولنا : رأيت أسدا ، يريد رجلا شجاعا ، فذكر ما معناه معنى قولك « شجاعا شديدا » وترك أن يذكر الاسم الخاص في تلك اللغة بالأسد على هذه الصورة لم يكن مترجما للكلام بل كان مستأنفا من عند نفسه كلاما » (٢) ٠

وهكذا نلحظ أن الفلسفة اللغوية انما نشأت في ظلال البحث عن الصواب والخطأ في الأداء ، ثم نمت هذه المباحث بشكل مقتضب أحيانا وبشكل موسع أحيانا أخرى ، محاولة اعطاء دراسة بنية التركيب في اللغة العربية أهميته الخاصة بعد أن مرت هذه اللغة بأطوار نحوية استوعبت فيها بعض الثقافات الوافدة وخاصة في مجال المنطق وعلم الكلام ، والتي من جرائها قام النحاة في وجه هؤلاء المناطقة مؤكدين أن صناعتهم هي البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مقصورا على مجرد الاشتغال بتغير أواخر الكلمات ٠

لقد أدرك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى ومفردات اللغة أمران متلازمان كما أدركوا أهمية التمييز بين الأغراض التي تعيش في داخل النظام اللغوي ، فنجد أحمد بن فارس المتوفى سنة ٣٩٥ للهجرة في كتابه « الصاحبي » يعقد فصلا سماه « معاني الكلام » (٣) وقد جعل هذه المعاني عشرة هي : الخبر والاستخبار والأمر والنهي والدعاء والطلب والعرض والتحضيض والتمني والتعجب ، ثم تحدث عن خروج كل نوع من هذه الأنواع الى دلالات أخرى ، فالخبر مثلا يخرج الى التعجب والتمني والانكار

---

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر : ١٧٨ ٠

(٢) أسرار البلاغة : ٢٦ ، ٢٧ ٠

(٣) الصاحبي ــ لأبي الحسين أحمد بن فارس ــ تحقيق السيد أحمد صقر مطبعة عيسى الحلبي ١٩٧٧ : ٢٨٩ ــ ٣٠٤ ٠

والنفى والأمر والنهى والتعظيم والدعاء ، وهى مسائل تقوم على ان التركيب النحوى يؤدى الى معانى تأتية من صبغة هذا التركيب وطبيعته .

فالنظام الفكرى للغة أصبح ذا مكانة خاصة عند النحاة على مستوى المفرد أو مستوى الجملة ، وكل تغير أو تبدل فى تركيب الجملة انما يرجع الى المعنى ومتطلباته ، أو بمعنى آخر فان المعنى هو الذى يتطلب هذا التغير والتبدل وما المعنى عندهم الا انه علاقة بين الرمز والمدلول ، وهذه العلاقة قد تكون طبيعية بعيدة عن المنطق والعرف كادراك جرس الكلمات والوزن والقافية ، وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الألفاظ ومدلولاتها فى المعاجم ، وكالعلاقات النحوية الخالصة كالفاعلية والمفعولية والخبر والانشاء ، وكلها علاقات أخذت حقها من البحث النظرى والتطبيقى

لقد خرج نفر من النحاة من دائرة الخطأ والصواب الى النسق والتركيب ، فليس الأمر مجرد وضع الفاظ بازاء معان فحسب ، وانما الأمر يتخطى كل ذلك الى عملية التركيب على حسب مقتضيات المعانى التى يريد أن يعبر عنها الأديب فنجد أبا سعيد السيرافى يقول : « ان معانى النحو متقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف فى مواضعها المقتضية لها ، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير ، وتوخى الصواب فى ذلك ، وتجنب الخطأ من ذلك . وان زاغ شىء عن هذا النعت فانه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال النادر ، والتأويل البعيد ، أو مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم » (١) .

فمهمة النحو عند الرجل تشمل تفسير سلامة الألفاظ فى السكنات والحركات وسلامته داخل الاطار العام الذى تسلكه فيه حين نركبه مع غيره ، والذى يتوقف على عمليات ابداعية كالتقديم والتأخير .

فالنحو أصبح سر صناعة العربية ، فهو رابط الصيغ الذهنية ، وهو الذى يساعد اللغة على تخطى كل الصعاب وصولا الى عملية الابداع ، لقد أصبح النحو فى كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الالفاظ المستقله بالمعانى ، ثم يستهدف تبعا لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التجاورية التى يبدعها النحو ، أو لنقل انها هى التى تبدع النحو الخاص بها .

---

(١) اللغة بين العقل والمغامرة ـ د. مصطفى مندور ـ منشأة المعارف بالاسكندرية ١٣٨ ، ١٣٩ .

وقد ورث عبد القاهر الجرجانى هذه المحاولات السابقة عليه فى مجال النحو ودراسته واستوعبها فى تفهم ثم قدم كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة ، والاول منهما يمكن اعتباره أهم كتاب فى العربية تناول دراسة التراكيب اللغوية حيث حاول فيه مؤلفه أن يكون منطلقه المستوى الثانى للنحو ، أى مستوى الأداء الجمالى فى العبارة ، وليس مستوى الصواب والخطأ فيها « فان قلت : أفليس هو كلاما قد اطرد على الصواب ، وسلم من العيب ؟ أفما يكون فى كثرة الصواب فضيلة ؟

قيل : أما والصواب كما ترى فلا ، لأنا لسنا فى ذكر تقويم اللسان ، والتحرز عن اللحن وزيغ الاعراب ، فنعتد بمثل هذا الصواب . وانما نحن فى أمور تدرك بالفكر اللطيفه ، ودقائق يوصل اليها بثاقب الفهم » (١) .

وقد وجد عبد القاهر الامكانات النحويه قائمة فى تركيب الجملة وبنيتها الداخلية فقاده ذلك الى فكرة النظم – والاسلوب ضرب فيه – (٢) وهى فكرة قوية الصلة بالامكانات النحوية من حيث كانت هذه الامكانات ذات فعالية خطيرة فى انساق اللغة وأساليبها بحيث يمكن القول انها العنصر الأساسى فى تشكيل الأداء فى الشعر وتشكيل الاداء فى النثر ، كما أنها المدخل الحقيقى لادراك الاعجاز القرآنى . وهذه الامكانات ليست وقفا على تغير أواخر الكلم بالاعراب ، ذلك ان العلم بالاعراب مشترك بين العرب كلهم وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن اعراب الفاعل الرفع أو المفعول النصب والمضاف اليه الجر بأعلم من غيره (٣) ، وانما هذه الامكانات تتمثل فى العلم بما يوجب الفاعلية للشىء اذا كان ايجابها من طريق المجاز مثلا ، واشباه ذلك من التراكيب التى ليست علما بالاعراب ، ولكن بالوصف الموجب للاعراب (٤) وهى أمور تمثل مدخلا لفهم نظام كل اسلوب باعتبار هذا الاسلوب – أو هذا النظم – له نحوه الخاص به ، وعن طريقه يمكن فهمه ، وهذا كلام جديد غريب فى ميدان النقد القديم خرج به عبد القاهر فأحدث هزة فى مجال الدراسات النقدية منذ القرن الخامس الهجرى حتى اليوم حيث تلتقى كثير من مفاهيم الرجل مع أحدث النظريات فى دراسة الاسلوب ، « بل هو يلتقى مع

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٣٠ .

(٢) السابق : ٤١٨ .

(٣) السابق : ٣٦٢ .

(٤) السابق : ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

أصبح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة في اوربا لأيامنا هذه ، وهو مذهب العالم السويسرى الثبت فرد يناند دى سوسير » (١) ٠

ويبدو أن ما قال به الرجل كان غريبا وسط تيارات كان يعمل بعضها على التخلص من وطئة النحو والتخفف من أثقاله ، فتحمل مسئولية تصحيح هذا الوهم ، مما أتاح لرجل كالزمخشرى فرصة اعادة النظر فى الدراسة البلاغية والنقدية من خلال عمله التفسيرى « الكشاف » بحيث تدرس فيه الجملة ثم الاسلوب دراسة لغوية من خلال اظهار الارتباط بين التركيب النحوى والفكرة السائدة فى الأسلوب ٠ لأن عبد القاهر كان يرى انه من الضروى لدراسة الأدب - والشعر على وجه الخصوص - ان تقوم رابطه بين المعنى وبين المسائل المتعلقه بنظام التركيب والعبارة على حسب مقتضيات النحو ، فهذا المقتضى هو الوسيلة الى ادراك المعنى من وراء اللفظ وتفهم الغرض الكامن وراء الشكل « وأما زهدهم فى النحو واحتقارهم له واصغارهم أمره وتهاونهم به . فصنيعهم فى ذلك أشنع من صنيعهم فى الذى تقدم وأشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه ٠ ذلك لأنهم لا يجدون بدا من أن يعترفوا بالحاجة اليه فيه ، اذا كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الاعراب هو الذى يفتحها ، وأن الاغراض كامنه فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وانه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه » (٢) ٠

ان عبد القاهر أدرك أنه من خلال النحو يمكنه أن يدرك نظام اللغه وهو نظام يختلف فى تراكيبه من جنس الى جنس ، فالشعر له نظامه النحوى الذى تكاد تكون امكاناته نسقا مغلقا على ذاته ، بحيث لا يتداخل هذا النسق مع غيره من انساق فنون القول ، ويبدو ذلك واضحا من تعليق عبد القاهر على قول البحترى :

اذا بعدت أبلت وان قربت شفت فهجرانها يبلى ولقيانها يشفى

« وقد علم ان المعنى : « اذا بعدت عنى ابلتنى وان قربت منى شفتنى » الا انك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك ويوجب اطراحه » (٣) فالحذف

---

(١) النقد المنهجى عند العرب - د٠ محمد مندور - دار نهضة مصر - الفجالة القاهرة : ٣٣٤ ٠

(٢) دلائل الاعجاز : ٧٥ ٠

(٣) السابق : ١٨٣ ٠

والذكر والتعريف والتنكير والقديم والتأخير كلها امكانات يستعين الشاعر بهـــا فى اطار يختص الشعر ويكاد ينغلق عليه . غيرها اذا اســـتعملت فى الوان أخرى من الأداء الفنى فانها تتميز بعطاء آخر متميز ومتفرد . وقد قـدم عبد القاهر فى دلائله نماذج عديدة لأ وجه هـذه الاستعمالات فى الشعر موضحا خصوصيتها به . ولم يقف الأمر بالرجل عند هذا الحد بل يكاد يقرر أن لكل شاعر خصوصية نحويه لها امكاناتها التى تميزها وتجعل لشعره طبيعه خاصة تميزه عن غيره من الشعراء حتى لو تشابهت المعانى وتقاربت الأفكار ، فنجده يتحدث عن نقل المعنى من شاعر الى شاعر عارضا لكثير من الابيات المتشابهة معلقا عليهـا . مؤكدا أن لكل شـاعر نسـقا تركيبيا متميزا ، كالخاتم والخاتم . والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلى التى نتصور تشابهها . ولكنها فى الحقيقة متباينة تباينا يطبعها بمقدرة صـانعها ومهارته « فانظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه ، فانك ترى عيانا أن للمعنى فى كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة وصفة غير صورته وصفته فى البيت الآخر ، وان العلماء لم يريدوا حيث قالوا : ان المعنى فى هذا هو المعنى فى ذاك : ان الذى تعقل من هذا لا يخالف الذى تعقل من ذاك . وان المعنى عائد عليك فى البيت الثانى على هيئته وصفته التى كان عليها فى البيت الأول ، وان لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وان حكم البيتين مثلا حكم الاسمين قد وضعا فى اللغة لشيء واحد كالليث والأسد . ولكن قالوا ذلك عـلى حسب ما يقوله العقلاء فى الشيئين يجمعهما جنس واحـد ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات ، كالخاتم والخاتم . والشنف والشنف ، والسوار والسوار . وسائر أصناف الحلى التى يجمعها جنس واحد ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد فى الصفة والعمل » (١) .

ومادام الأمر كذلك فان المقارنه بين قول وقول ، وتركيب وتركيب انما يكون بما بينهما من فروق فى نظم الكلام على حسب مقتضى النحو ، ومن هنا لا يمكن لشاعر أن يأخذ بيتا من الشعر أو فصلا من النثر فيؤدبه بعينه وعلى خصوصيته وصنعته بعبارة أخرى ، بل اننا سوف نجد أنفسنا أمام صياغة جديدة لها مدلول جديد « ولايغرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فانه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه ، على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول حتى لا تعقل ههنا الا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حال

---

(١) دلائل الاعجاز : ٣٤٤ ، ٣٤٥ .

الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين ففى غاية الاحالة ، وظن يفضى بصاحبه الى جهالة عظيمه » (١) ٠

ومن هذا المنطلق أيضا يرفض عبد القاهر أن تنصب المقارنات بين العبارات المفردة لتمييز احداها عن الأخـــرى دون مراعاة لخصوصية كل عبارة ، وارتباطها بمنشئها وقدرته الابداعية في النحو ، لأن بين كل عبارتين مفارقة مستمرة ترجع الى خصـــوصية الامكانات النحوية التى استعملت في الأداء الفنى ، وعلى هذا يرفض عبد القاهر المقارنه التى شغف بها النقاد القدامى بين قوله تعالى « ولكم فى القصاص حياة » وقول الناس « قتل البعض احياء للجميع » « فانه وان جرت عادة الناس بأن يقولوا فى مثل هذا انهما عبارتان معبرهما واحد ، فليس هذا القول قولا يمكن الأخذ بظاهره ، أو يقع لعاقل شك ان ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهوم من الآخر » (٢) ٠

والنحو بامكاناته الواسعة المتجددة هو الذى أعطى كل اسـلوب خصوصيته التى تربطه بناظمه ، ذلك ان الالفاظ فى ذاتها لا تختص بواحد دون آخر ، وانما تأتى هذه الخصـــوصية اذا توخى فيهـا النظم بمعنى التركيب النحوى (٣) ٠

والقرآن جنس فريد فى بابه له خصوصيته أيضـا فى استخدام التراكيب المستحدثه التى استمدت كيانهـــا من امكانات النحو بشكل متفرد فاكتسب بذلك طبيعته المعجزة دون أية خاصية أخرى ، فالابداع النحوى فى القرآن هو مناط الفضيلة ومجال الاعجاز « فاذا بطل ان يكون الوصف الذى أعجزهم من القرآن فى شيء مما عددناه ٠٠٠٠٠ لم يبق الا أن يكون فى النظم والتأليف ، لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه الا النظم ، واذا ثبت انه فى النظم والتأليف ، وكنا قد علمنا ان ليس النظم شيئا غير توخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم ، وانا ان بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكا ينظمها ، وجامعا يجمع شملها ويؤلفها ، ويجعل بعضها بسبب من بعض غير توخى معانى النحو وأحكامه فيها ، طلبنا ما كل محال دونه » (٤) بل ان عبد القاهر يرى

(١) دلائل الاعجاز : ٣٦١

(٢) السابق : ٣٦١ ٠

(٣) السابق : ٤٢٣ ٠

(٤) السابق : ٣٦٠ ٠

ان القرآن استحدث لنفسه نحوا خاصا به ، ونسقا فى الأداء ليس مألوفا فى غيره من الكلام » ومعلوم ان المعول فى دليل الاعجاز على النظم ، ومعلوم كذلك ان ليس الدليل فى المجيء بنظم لم يوجد من قبل فقط ، بل فى ذلك مضموما الى أن يبين ذلك النظم من سائر ما عرف ويعرف من ضروب النظم » (١) ٠

ان القرآن قد أضاف امكانات كبيرة للنحو بالمفهوم الجمالى التركيبى ، واستحدث طرقا فنية للربط بين المفردات وبين الجمل والعبارات ، وخلق دلالات متنوعة تتوافق مع أغراضه وأهدافه ، وهذا يؤكد لنا أمرا هاما وهو أن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الابداع ، فلو نظرنا للغرض أو المعنى دون نظر الى العلاقات النحوية من حيث فعاليتها فى تلك الأغراض فاننا نبتعد عن الادراك الحقيقى لعملية الابداع ، ان هذه العلاقات القائمه فى التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفه ، ولكن باستعمالها فى كل جنس أدبى تقدم عطاء فنيا جديدا ، وتثرى العمل الأدبى بمفاهيم ودلالات لا تكتسب الا عن طريق امكانات النحو ، فهو الطريق الأمثل لدراسة المستويات اللغوية المختلفة ، فالنحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا فى العملية الابداعية ، بل هو لحمة هذه العملية وسداها فى الشعر والنثر ، وهو الذى يظهر الشكل أو الاسلوب مغلفا بروح الأديب الذى انتجه ، ولا يجوز الحكم على الأثر الأدبى دون العودة الى الأداة الفعالة « النحو » التى أخرجته الى حيز الوجود ٠

حقيقة ان كثيرا من اللغويين قاموا فى هذا المجال بعملية تجريد دون أن يفيدوا الافادة الكاملة من نتائج هذا التجريد ، ولكن عبد القاهر استطاع بمقدرته اللغوية أن يستفيد من هذه التجريدات التى قدمها غيره متحريا كثيرا من النماذج السائدة والمسيطره فى عصره وقبل عصره ، وعزل منها العناصر الفردية والخاصة وأولاها جل اهتمامه ثم انطلق منها الى السمات الجامعة والشاملة التى تحدد الصفات والعناصر المكونه لبنائية الصياغة فى الكلام الأدبى ٠

(١) الرسالة الشافية ـ ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن : ١٣٣ ٠

النظم بين النحو والبلاغة

كان عبد القاهر الجرجاني نحويا ، وكان الارتباط القوى بين النحو واللغة التى تتكون من مجموعة الفاظ من الأسباب التى دعت الى اتهام النحو باللفظية ، حيث أغفل أصحاب هذه التهمة القيمة النحوية فى أداء المعنى ، ومساعدة اللغة على الافصاح عن دلالاتها بوجه دقيق منظم ، وقد انتفع عبد القاهر فى نظرية النظم بما تراءى له من صلة المنطق باللغة من ناحية ، ومن صلة النحو بالمنطق من حيث كونه منطقا خاصا باللغة من ناحية أخرى ، واستغل الرجل ذلك الى أقصى حد فى بيان وضع اللفظ وقيمته بالنسبة الى المعنى ، واذا كانت وحدات اللغة هى الألفاظ ، وان أعمال النحو يخلق من هذه الالفاظ تراكيب متجددة ، فان عبد القاهر يستطيع بمقدرته النحوية والبلاغية أن يقدم أطراف نظريته فى النظم ، فهو يرى أن الألفاظ ليست الا رموزا للمعانى المقررة ، والانسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا ، ثم يعرف هذا اللفظ الذى يدل عليه ثانيا ، فالالفاظ سمات لمعانيها ، ولا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها فذلك ضرب من المحال « وهل كانت الالفاظ الا من أجل معانيها ؟ وهل هى الا خدم لها ؟ ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هى سمات لها ، وأوضاعا قد وضعت لتدل عليها ؟ فكيف يتصور أن تسبق المعانى وان تتقدمها فى تصور النفس ؟ وان جاز ذلك جاز أن تكون اسامى الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء ، وقبل أن كانت ، وما أدرى ما أقول فى شىء يجر الذاهبين اليه الى اشباه هذا من فنون المحال ، وردىء الأحوال » (١) .

واذا كانت الالفاظ لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعانى الألفاظ فى أنفسها ، فما هى علاقة الفكر باللغة اذن ؟ فى رأى عبد القاهر أن الفكر لا يتعلق الا بما بين المعانى

(١) دلائل الاعجاز : ٣٧٩ .

من علاقات ، ثم أن هذه العلاقات ليست الا معانى النحو « فلا يقوم فى وهم ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد اعماله فى اسم ، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد اعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا ، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الاحكام مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك .

وان أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد الى أى كلام شئت وأزل أجزاءه عن مواضعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها فقل فى :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

من نبك قفا حبيب ذكرى منزل : ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها ؟ » (١) ان الفكر لا يتعلق الا اذا توخينا امكانات النحو فى تركيب البيت . وهو ما صنعه امرؤ القيس من كون «نبك» جوابا للأمر ، وكون « من » معدية الى « ذكرى » وكون « ذكرى » مضافة الى « حبيب » وكون « منزل » معطوفا على «حبيب» (٢)

وجملة الأمر : أن لا يكون هناك ابداع فى شيء حتى يكون هناك قصد الى صورة وصنعة ، وان لم يقدم ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبدىء بالذى ثنى به أو ثنى بالذى ثلث به ، لم تحصل الصورة الأدبية (٣) .

ولنأخذ بيتى بشار

كأن مثار النقع فوق رءوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معانى هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها ، وأن يكون قد وقع «كأن» فى نفسه من غير أن يكون قصد ايقاع التشبيه منه على شيء ، وأن يكون فكر فى «مثار النقع» من غير أن يكون أراد اضافة الاول الى الثانى ، وفكر فى «فوق رءوسنا» من غير أن يكون قد أراد أن يضيف «فوق» الى الرؤوس ، وفى الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على «مثار» وفى الواو من دون أن يكون أراد العطف بها ، وأن يكون كذلك فكر فى «الليل» من دون أن يكون خبرا لكأن ، وفى « تهاوى كواكبه » من دون أن يكون أراد أن أن يجعل تهاوى فعلا للكواكب ، ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتم الذى

---

(١) دلائل الاعجاز : ٣٧٤ .

(٢) السابق : ٣٤٠

(٣) السابق : ٣٤٠

أراد من التشبيه ؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباله الا مرادا فيها هذه الأحكام والمعانى التى تراها فيها (١) ٠

وعلى هذا لا يمكن أن نتصور وقوع قصد الى معنى كلمة من دون أن نريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، والهدف من وراء القصد اعلام السامع شيئا يجهله ، ومن البديهى أننا لا نقصد اعلام السامع معانى الكلمة المفردة التى نكلمه بها ، فلا نقول خرج زيد : لنعلمه معنى خرج فى اللغة ومعنى زيد ، كيف ومحال أن نكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ؟ ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ولا الاسم وحده من دون أسم آخر أو فعل كلاما ، وكنت لو قلت «خرج» ولم تأت باسم ، ولا قدرت فيه ضمير الشيء ، أو قلت : زيد : ولم تأت بفعل ولا اسم آخر ولم تضمره فى نفسك ــ كان ذلك وصوتا تصوته سواء (٢) ٠

فالتركيب النحوى عند عبد القاهر يمثل نظاما فنيا متكاملا ، والنحو بامكاناته الواسعة هو الذى يقدم للمبدع احتمالات الاوضاع الكلامية التى ترتبط بعضها ببعض فى وحدة من المعانى والأفكار لا تتمثل الا فى الذهن ، والتى نلمسها مجسدة فى شكل أصوات لفظية . والالفاظ على هذا ليست سوى نظام اشارى ، فكل حكم يجب في العقل وجوبا حتى لايجوز خلافه فاضافته الى دلالة اللغة وجعله مشروطا فيها محال ، لأن اللغة تجرى مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه (٣) ٠ واذا أردنا أن ندرك حقيقة العمل الأدبى فعلينا أن ننظر الى التراكيب فى علاقاتها بهذه العلامات من ناحية ، ثم فى علاقاتها الداخلية بالامكانات النحوية من جهة أخرى ٠ ولكن يلحظ انه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ، لان هذا المفهوم لا يأخذ شكله المجسد الا فى الذهن ، ويرتب عبد القاهر على ذلك أن دراسة الكلمات فى حد ذاتها لا يمثل شيئا فى فهم العمل الأدبى ، بل ان هذا الفهم لا يتمثل الا فى العلاقات بين الكلمات ، أى فى وحدات اللغة ، وهى بدورها تقوم على أساس التسلسل بين التراكيب التى يخلقها النحو بامكاناته الواسعة والنظم ليس سوى هذا التسلسل التركيبى عن طريق توخى معانى النحو فيما بين الكلم ، فالمبدع يرتب المعانى أولا فى نفسه ، ثم يحذو على ترتيبها

---

(١) دلائل الاعجاز : ٣٧٥ ٠

(٢) السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ ٠

(٣) أسرار البلاغة : ٢٢٥ ٠

الألفاظ في النطق ، فلو فرضنا خلو الألفاظ من المعاني لم يتصور أن يجب فيها نظم وترتيب (١) .

ويلاحظ أيضا أن عبد القاهر وهو يقدم نظريته في النظم فرق بين اللغة والكلام وعنى عناية خاصة بما يقدمه المتكلم ، فالفصاحة عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة ، ولذا فالمتكلم لا يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئا ليس هو في اللغة ، ولا يمكنه أن يحدث فيه وضعا ، لأنه ان فعل ذلك أفسد على نفسه وأبطل أن يكون متكلما . لأنه لا يكون متكلما حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت هي عليه ، واذا ثبت هذا وجب أن نعلم قطعا وضرورة ان الفصاحة ليست للفظ من حيث هو صدى وصوت ونطق لسان ، ولكنها عبارة عن مزية في المعنى (٢) .

وجملة الأمر أن عبد القاهر لا يوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكنه يوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها فاذا قلنا في لفظه «اشتعل» من قوله تعالى : «واشتعل الرأس شيبا » انها في أعلى المرتبة من الفصاحة ، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولا بها الرأس معرفا بالألف واللام ، ومقرونا اليها الشيب منكرا منصوبا (٣) فمعاني النحو هي التي يتعلق بها الفكر ، وهي تمثل العلاقات بين معاني الكلمات في النفس ، وهذه العلاقات النحوية هي التي رتبت معـــاني الكلم على أساسها في النفس ورتبت الكلم على نسق معانيها ولا يتصور أن يكون للفظه تعلق بلفظة أخرى من غير أن يعتبر حال معنى هذه مع معنى تلك .

وقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجـارية على قانون علم النحو ، والتي بها يكون النظم فقال : « الكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلم اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما » (٤) .

والامكانات النحو التي تأتي من خلال هذه الاقسام لا حصر لها مما يقدم للمبدع زادا لا ينضب في خلق تراكيبه وابتكارها ، فالاسم يتعلق

(١) دلائل الاعجاز : ٤٠٧ .
(٢) دلائل الاعجاز : ٣٦٧ .
(٣) السابق : ٣٦٧ ، ٣٦٨
(٤) السابق : ٤٤ .

بالاسم بأن يكون خبرا عنه أو حالا منه ، أو تابعا له : صفة أو توكيدا ، أو عطف بيان ، أو بدلا ، أو عطفا بحرف ، أو بأن يكون الاول مضافا الى الثاني ؛ أو بأن يكون الأول يعمل في الثاني عمل الفعل ، ويكون الثاني في حكم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منتصبا عن تمام الاسم (١) ٠

أما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلا له أو مفعولا ، فيكون مصدرا قد انتصب به كقولك : ضربت ضربا ، ويقال له المفعول المطلق أو مفعولا به ، أو ظرفا مفعولا فيه : زمانا أو مكانا ، أو مفعولا معه أو مفعولا له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك في خبر كان واخواتها والحال والتمييز ٠

وأما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب :

أحدها : أن يتوسط بين الفعل والاسم ، **والثاني** : تعلق الحرف بما يتعلق به العطف ، **والثالث** : تعلق بمجموع الجملة كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه (٢) ٠

فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض وهي كما ترى ليست الا معاني النحو واحكامه ٠ وكلها الوان من الأداء تدخل ضمن صفات الاسلوب ، فالاسلوب عند الرجل هو استغلال لامكانات النحو الذي يقدم التصنيفات لينتقي منها الأديب ويختار ، بل في بعض الاحيان تكون هذه التصنيفات من صنع الأديب ذاته ، واختياره انما ينصب على هذه الامكانات التي يقدمها له النظام النحوي ٠ والارتباط بين هذه التصنيفات النحوية والفكرة المؤداه ارتباط من حيث الشكل ، أما من حيث المضمون فان التصنيفات والامكانات يتسع مفهومها بحيث يتداخل مفهوم الخبر مع مفهوم الحال مثلا في ان كلا منهما يثبت به المعنى لذي الحال كما تثبته بخبر المبتدأ للمبتدأ (٣) كما نجد المبتدأ يأخذ مفهوما معنويا ، فالمبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا ، ولا الخبر خبرا لأنه مذكور بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند اليه ومثبت له المعنى ، والخبر خبرا لأنه مسند ومثبت به المعنى (٤) ٠

---

(١) دلائل الاعجاز : ٤٤ ٠

(٢) السابق : ٤٥ ، ٤٦ ٠

(٣) السابق : ١٩٢ ٠

(٤) السابق : ٢٠٥ ٠

ويبدو هنا أن هناك مفارقة وموافقة بين عبد القاهر والاسلوبيين المحدثين ، ذلك أن كلا منهما نظر الى النحو باعتباره عملية أساسية في الرسالة الابداعية أو الرسالة الاخبارية ، لكن الاسلوبية تنظر الى النحو باعتباره عملية سابقة ـ وان كانت ضرورية فى تركيب الاسلوب ـ بينما ينظر اليه عبد القاهر باعتباره داخلا فى عملية الصياغة ذاتها ، وباعتباره مظهر فنية المبدع ومقدرته على الانشاء ، وعبد القاهر ينظر الى النحو بمعناه العام ، أى بمعنى العلاقات القائمة بين المعانى ، وهى علاقات ترتبت فى النفس قبل أن تنتقل الى اللفظ ذاته ، بينما تنظر الاسلوبية الى النحو بمعناه الخاص ، أى بمعنى هذه القواعد الصارمة التى تنتظم اللغة وتجعل لها كيانا متميزا بصفاته وخصائصه .

وعبد القاهر ينظر الى عملية الابداع على أنها تمر بمرحلتين هامتين تتمثل الاولى فى مرحلة الصواب والخطأ ، وهذه تختص بالقواعد النحوية بمعناها الخاص ، والاخرى : تتعدى هذه المرحلة الى مناط الفضيلة والمزية ، فليس النظم على كلتا الدرجتين الا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل منها بشىء . فهو يتعامل مع النحو باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة استخلاص الامكانات المتاحة من هذه الطاقة ، وبمعنى آخر يمكننا القول ان عبد القاهر يتعامل مع النحو على المستوى السطحى والمستوى العميق ، وهو نفس منهج من ينتمون الى نظرية النحو التوليدى باعتباره أساس دراسة النص الأدبى « ويرى معظم اللغويين المحدثين أن مبادىء النحو التوليدى تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات فى علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية فى الكشف عن الطاقات الكامنة فى قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنف اللغة حسب هذه النظرية فى مستويين أساسيين : هما المستوى السطحى الظاهرى ، والمستوى الباطنى ، واذا كانت عملية التأويل الدلالى للغة تبدأ من المستوى الباطنى العميق، فان التأويل الصوتى يبدأ من البناء السطحى»(١) فنحن هنا يمكن أن ندرك فى الجملة ظاهرا وباطنا ، أو باصطلاح التحويليين « البنية السطحية والبنية العميقة » وتمثل البنية العميقة الصورة المثالية الكاملة للجملة كما ترسمها قواعد النحو التقعيدى وهى صورة افتراضية أكثر منها صورة واقعية ، أما البنية الظاهرة فهى الشكل الواقع المحسوس

---

(١) الأسلوبية الحديثة ـ د. محمود عياد ـ مجلة فصول ـ العدد الثانى يناير سنة ١٩٨١ .

للتركيب ، وهى بلا شك مستمدة من المستوى العميق للبنية ، وعبد القاهر بدوره يرى أن المستوى العميق ـ وهو الذى عبر عنه بأوضاع اللغة ـ يمثل مرحلة تخلو من البراعة الفنية ، وانما تتحقق هذه البراعة فى المستوى السطحى الذى يخلق فيه المبدع تراكيب وهيآت وتآليف من خلال امكانات النحو الابداعية ، فليست المزية فى الكلام البليغ من أجل اللغة والعلم بأوضاعها ـ أى المستوى العميق ـ وما أراده الواضع فيها لأن ذلك يؤدى الى سقوط هذه المزية التى تتحقق بمثل « الفرق بين الفاء وثم وان واذا وما أشبه ذلك ، مما يعبر عنه وضع لغوى فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف وبالحذف والتكرار والتقديم والتأخير وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ويقتضيها الغرض الذى تؤم ، والمعنى الذى تقصد ، وكان ينبغى ان لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب فى كلامه من استعارة اللفظ للشىء لم يستمر له وأن لا تكون الفضيلة الا فى استعارة قد تعورفت فى كلام العرب ، وكفى بذلك جهلا » (١)

والأداء المثالى للغة على مقتضى النحو التقعيدى لا يجب فيه « فضل اذا وجب الا بمعناه ، أو بمتون ألفاظه ، دون نظمه وتأليفه ، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى الأمر مصنعا وحتى تجد الى التخيير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا » (٢) وليس اطراد الصواب والسلامة من العيب فضيلة ولا مزية لأن المزية لا تأتى فى مجال تصويب اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الاعراب فنعتد بمثل هذا الصواب ، وانما المزية تأتى « وتدرك بالفكر اللطيفة ودقائق يوصل اليها بثاقب الفهم ، فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه ، حتى يشرف موضعه ، ويصعب الوصول اليه ، وكذلك لا يكون ترك خطأ حتى يحتاج فى التحفظ منه الى لطف نظر ، وفضل روية ، وقوة ذهن ، وشدة تيقظ . وهذا باب ينبغى أن تراعيه ، وان تعنى به ؛ حتى اذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع ، فضممت الى كل شكل شكله وقابلته بما هو نظير له ، وميزت ما الصنعة منه فى لفظه ، مما هى منه فى نظمه » (٣)

ويقدم عبد القاهر نموذجا تطبيقيا لما يصنعه النحو التقعيدى وما

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٥٢ .

(٢) السابق : ١٣٠ .

(٣) السابق : ١٣٠ .

يصنعه النحو الابداعى من خلال بيت ابن المعتز :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   انصاره بوجوه كالدنانير

فسوف نرى أن هذا التركيب النحوى خلق صورة فنية تحقق كثيرا من الروعة والجمال « فانك ترى هـذه الاستعارة على لطفها وغرابتها ، انمـا تم لها الحسن ، وانتهى الى حيث انتهى ، بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قـد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها » (١) ٠

اما اذا تخلينا عن هذا القصد من التركيب الى تركيب آخر يعتمد بالدرجة الاولى على الصحة وحدها فلن نجد الا اسلوبا مسطحا لا عمق فيه فان انتابنا الشك فى ذلك فلننظر الى التركيب الجديد الذى قدمه عبد القاهر « سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا انصاره » ثم انظـر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحتيك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها ؟ » (٢) ٠

ويجوز لنا هنا أن نقول بأن عبد القاهر قد توصل الى ادراك العمليتين المهمتين فى الابداع ، والتى اصطلح على تسميتها فى الاسلوبية بعمليتى الاستبدال والتوزيع التى تتركز على ألفاظ المعجم اللغوى وقدرة المنشىء على اختيار كلماته منه ، ويكون لها طواعية الاستبدال فيما بينها ، ويرجع هذا الاستبدال الى الطاقة الابداعية لدى المنشىء ، والتى عناها عبد القاهر بمرحلة المزية والفضيلة ، وهى التى تتجاوز عملية الصـحة والخطـأ بالمعنى النحوى الخاص ـ والذى يمثل فى الاسلوبية العلاقات الركنية ـ وهى التى تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده المعجمى ، والتى تخضع لقانون التجاور ، ودلالاتها رهينة بسـلامة التركيب حسـب قواعد النحو ٠

ومن الممكن أن نوجز العمليتين من خلال وجهة نظر عبد القاهر للنظم ووجهة نظر الاسلوبية فى «المعنى والدلالة» فالمعنى يشمل المستوى الاول الذى يختص بالصواب والصحة ، والدلالة تأتى فى المستوى الثانى الذى يقوم على الاستبدال الذى يخضع بالضرورة للسياق والايحاء ، فالكلام على ضربين : ضرب يمكن أن نصل اليه بادراك المعنى المباشر كأن تخبر عن

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٣١ ٠
(٢) السابق : ١٣١ ٠

زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فنقول : خرج زيد ، وضرب لا تصل منه الى الغرض بمعنى اللفظ وحده ولكن تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض (١) وبعبارة مختصرة ـ على حد قول عبد القاهر ـ تقول : « المعنى ومعنى المعنى ، نعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل اليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر » (٢) فالمعانى الاول هى التى تفهم من أنفس الالفاظ والمعانى الثوانى هى التى يومأ اليها بتلك المعانى (٣) ٠

وعبد القاهر بهذه المقولة يؤكد أن المعنى لا يتصور من أجل اللفظ ، وانما يتشكل ويبدو فى هيئته لأمر يرجع الى الدلالة ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك حيث يكون الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل به ، ولا استعارة ، ولا استعانة فى الجملة بمعنى على معنى . فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ ؛ وانما يتم ذلك اذا كان هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الالفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ولكن يشار بمعانيها الى معان أخر (٤) وبهذا يخضع عبد القاهر المجاز لسيطرة النحو أيضا ذلك « ان الاسعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم وعنها يحدث وبها يكون ، لأنه لا يتصور أن يدخل شىء منها فى الكلم وهى أفراد لم يتوفر فيما بينها حكم من أحكام النحو ، فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد الف مع غيره ٠ أفلا ترى انه ان قدر فى «اشتعل» من قوله تعالى : **« واشتعل الرأس شيبا » ان لا يكون الرأس فاعلا له ويكون شيبا منصوبا على التمييز لم يتصور أن يكون مستعارا وهكذا السبيل فى نظائر الاستعارة » (٥) ٠**

فالتجوز نجده يجرى فى حكم على الكلمة فقط بحيث تكون الكلمة متروكة على ظاهرها ، ويكون معناها مقصودا فى نفسه ، ومرادا من غير تورية ولا تعريض ، فعندما نقول « نهارك صائم وليلك صائم » و « نام ليلى وتجلى همى » وقوله تعالى : « فما ربحت تجارتهم » وقول الفرزدق :

سقاها خروق فى المسامع لم تكن   علاطا ولا مخبوطة فى الملاغم

---

(١) السابق ٠ ٢٦٢ ٠

(٢) السابق : ٢٦٢ ، ٢٦٣ ٠

(٣) السابق : ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٤) دلائل الاعجاز : ٢٦٤ ٠

(٥) السابق : ٢٦١ ٠

نجد أن المجاز فى هذا كله لا فى ذوات الكلم وانفس الألفاظ ، ولكن فى أحكام أجريت عليها أفلا ترى انك لم تتجوز فى قولك : « نهارك صائم وليلك قائم » فى نفس صائم وقائم ، ولكن فى أن اجريتهما خبرين على النهار والليل • وكذلك ليس المجاز فى الآية فى لفظة « ربحت » نفسها ولكن فى اسنادها الى التجارة • وهكذا الحكم فى قوله : سقاها خروق ، ليس التجوز فى نفس «سقاها» ولكن فى أن أسندها الى الخروق » (١)

فالمزايا التى نجدها للاجناس التى يترك فيها الكلام على ظاهره ليست فى أنفس المعانى التى يقصدها المتكلم بخبره اليها ، ولكنها فى طريقة اثباته وتقريره ، فاذا سمعنا من يقول : ان من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعانى مزية وفضلا ، وتوجب لها شرفا ونبلا ، وان تفخمها فى نفوس السامعين ، فان ذلك لا يعنى انفس المعانى التى يقصد المتكلم بخبره اليها كالقرى فى « جم الرماد » والشجاعة فى « رأيت آسدا » والتردد فى الرأى فى « أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » وانما المعنى اثباتها لما تثبت له ويخبر بها عنه •

فاذا جعلنا للكناية مزية على التصريح لم تكن تلك المزية فى المعنى المكنى عنه ولكن فى طريق اثبات ذلك المعنى ، وذلك أنا نعلم أن المعانى التى يقصد المخبر بها لا تتغير فى أنفسها بأن يكنى عنها بمعان سواها ، وتترك الالفاظ التى لها فى اللغة •

والسبب فى أن كان للاثبات — اذا كان من طريق الكناية — مزية لا تكون اذا كان عن طريق التصريح : اننا اذا كنينا عن كثرة القرى بكثرة الرماد ، تكون قد أثبتنا كثرة القرى باثبات شاهدها ودليلها ، وما هو علم على وجودها وذلك لا محالة يكون ابلغ من اثباتها نفسها ، وذلك لانه يكون سبيلها سبيل الدعوى تكون مع شاهد ، والسبب فى أن كانت الاستعارة ابلغ من الحقيقة اننا اذا ادعينا لرجل انه أسد كان ذلك ابلغ وأشد فى تسويته بالأسد فى الشجاعة ، فمحال أن يكون أسدا ثم لا تكون له شجاعة الاسود ، كذلك الحكم فى التمثيل ، فاذا قلت : أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، كان ابلغ فى اثبات التردد له من أن تقول : انت كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى • واذا كانت المزية فى هذه الاجناس راجعة الى طريق اثبات المعانى المستفادة منها لا الى انفس هذه المعانى — كانت المزية فى هذه

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٨٦ •

الاجناس راجعة الى الاحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب (١)

وباخضاع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التجاورية يؤكد عبد القاهر امتداد هذا التأثير على المجال الابداعي كله بحيث يمكن أن تحلل التراكيب المجازية على أساس منطلقات نحوية فنجده ـ مثلا ـ يستفيد بقاعدة الفاعل فى المعنى والفاعل النحوى ، أى الفاعل الذى وقع منه الفعل فى الواقع ، والفاعل الذى اسند اليه الفعل فى اللغة ، فيقيم تقابلا بين الاسناد الذى يراعى فكرة الفاعل المعنوى والاسناد الذى يراعى فكرة الفاعل النحوى ، ويقول بالمجاز حيث خرجت الجملة عن الحكم المفاد بها عن موضوعه فى الفعل لضرب من التأويل ، وذلك مثل قولهم : « فعل الربيع » **ذلك خارج عن موضعه من العقل لان اثبات الفعل لغير القادر لا يصح فى قضايا العقول ، الا أن ذلك على سبيل التأويل وعلى العرف الجارى بين الناس أن يجعلوا الشيء اذا كان سببا أو كالسبب فى وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل (٢)** •

ولا يحكم عبد القاهر على الجملة بأنها مجاز الا بأحد أمرين فاما أن يكون الشيء الذى أثبت له الفعل مما لا يدعى أحد من المحققين والمبطلين أنه مما يصح أن يكون له تأثير فى وجود المعنى الذى أثبت له ، ومثل ذلك قولنا : محبتك جاءت بى اليك ، واما انه يكون قد علم من اعتقاد المتكلم انه لا يثبت الفعل الا للقادر نحو قوله :

أشاب الصغير وافنى الكبير كر الغداة ومر العشى

فالمجاز هنا واقع فى اثبات الشيب فعلا للأيام ، ولكر الليالى ، لأنه مزال عن موضعه الذى ينبغى أن يكون فيه ، لان الحق هنا أن يكون الاثبات مع اسماء الله تعالى (٣) •

كما نجد عن القاهر يتحدث عن الحذف النحوى فيحلله تحليلا جماليا ، فكما توصف الكلمة بالمجاز لنقلها عن معناها فانها توصف به لنقلها عن حكم كان لها الى حكم ليس هو بحقيقة فيها ، ومثال ذلك أن أن المضاف اليه يكتسى اعراب المضاف فى نحو « وأسأل القرية » والأصل وأسأل أهل القرية ، فالحكم الذى يجب للقرية فى الأصل وعلى الحقيقة

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٠٩ ، ١١٠ •

(٢) أسرار البلاغة : ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ • وأنظر (نظرية اللغة فى النقد العربى) د• عبد الحكيم راضى • الخانجى ١٩٨٠ : ٢٤٦ ، ٢٤٧ •

(٣) السابق : ٣٣٧ •

هو الجر ، والنصب فيها مجاز ، ومثل قولهم : « بنو فلان تطؤهم الطريق » **يريدون أهل الطريق ، الرفع فى الطريق مجاز لأنه منقول اليه عن المضاف المحذوف الذى هو الأهل والذى يستحقه فى أصله هو الجر (١) ٠**

وما قال به النحاة من الزيادة فان عبد القاهر يتلقفه ليحيله الى تحليلات ابداعية فلا يتصور أن نسلب الكلمة دلالتها ونقول بزيادتها ثم لا نعطيها دلالة أخرى ، وأن نخليها من أن يراد بها شىء على وجه من الوجوه لأن وصف اللفظ بالزيادة يفيد أن لا يراد بها معنى وأن يجعل كأن لم يكن لها دلالة قط (٢) ٠

وهكذا يستمر عبد القاهر فى تحليلاته مستغلا امكانات النحو التى لا نهاية لها فيحيلها الى تراكيب ابداعية من خلال النماذج الوفيرة من الشعر العربى كتعليقة على قول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة — ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا — ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا — وسالت بأعناق المطى الأباطح

حيث يرجع الحسن والاجادة الى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، وترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى الى القلب مع وصول اللفظ الى السمع ، واحلال كل لفظة محلها من التركيب ومن ذلك أنه قال : « ولما قضينا من منى كل حاجة ٠٠ فعبر عن قضاء المناسك باجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم ، ثم نبه بقوله : « ومسح بالأركان من هو ماسح » على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التى يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الاشارة والتلويح والرمز والايماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ؛ كما توجبه الفة الاصحاب وانسة

---

(١) أسرار البلاغة : ٣٦٢ ٠

(٢) السابق : ٣٦٤

الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الاياب ، وتنسم روائح الاحبة والاوطان ، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والاخوان ، ثم زان كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وافاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه ، فصرح أولا بما أومأ اليه في الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل ، وفي حال التوجه الى المنازل وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظهر ، واذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لان الظهور اذا كانت وطيئة وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك في نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا ، ثم قال «باعناق المطي» ولم يقل (بالمطي) لان السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ، ويبين أمرها من هواديها وصدورها ، وسائر أجزائها التي تستند اليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل والخفة ، ويعبر عن المرح والنشاط اذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس ، ويدل عليها بشمائل مخصوصة في المقاديم » (١)

وهذا كله لا يمكن أن نحيله على لفظة واحدة من الألفاظ ، بل ان الفضل والحسن كله يبقى للفظة عندما تسبك في نسج وتأليف مخصوص على الوضع الذي يقتضيه النحو وتعمل على قوانينه وأصوله ..

لقد انتهى عبد القاهر من خلال عرضه لنظريته الى أن ركز مناط الجودة في الكلام للصورة التي يرسمها النظم بما يقوم عليه من معاني النحو المتخيرة ، والصورة التي تشكلت في نفس المتكلم بأصباغ العلاقات بين معاني الكلم التي رتبت في النفس ترتيبا خاضعا لهذه العلاقات ، وكاد الرجل أن يتخطى حدود الجملة في نظريته ولكن ذلك التخطي لم يصل الى الناحية التطبيقية ، وانما ظل اشارات مقتضبة في مثل قوله : « واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها الى بعض ، حتى تكثر في العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضي له بالحذق والاستاذية وسعة الذرع وشدة المنه حتى تستوفي القطعة » (٢) .

---

(١) أسرار البلاغة : ١٦ ، ١٧ .
(٢) دلائل الاعجاز : ١٢٤ .

فلسفة المجاز

بحث أرسطو قديما في المجاز تحت عنوان « الابتكار في الأسلوب » اذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر انما يلجأ كل منهما الى المجاز ليدل على أفكار جديدة ، فحين يطلق الشاعر على الشيخوخة « الغصن الذابل » يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة وبما تدل عليه من وجه الشبه ، وعند أرسطو تجد أن المجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية لا يكسبه اياها شيء آخر ، فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الايحاء بالحقيقة عن طريق الخيال ، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولا عاما ، وبخاصة لدى من يعتمدون على مشاهم أكثر مما يعتمدون على عقولهم ولذا تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يوجه الى الجماهير ، ويقتصد فيها حين يوجه الى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين حقائق خالصة (١) .

وقد نال مبحث المجاز اهتمام علماء العربية وحظى بعنايتهم ، فالتقى على دراسته علماء البلاغة واللغة ومؤرخو الأدب على سواء ، وتجاورت بحوثه البلاغية مع البحوث اللغوية والمعجمية مع أخبار الأدب وطرائفه .

وكان طبيعيا لهذا أن تختلف المناهج والاتجاهات في دراسة هذا المبحث ، وان يختلف العلماء في طرائقهم ومسالكهم حوله ، وبرغم ذلك يمكننا أن نعثر في وسط هذا الاختلاف على عنصر ـ أو عناصر ـ اتفاق على الأسس لمناهج البحث في هذا الموضوع ولذا فسوف ابتعد عن هذه الخلافات وتفصيلاتها التي تفيض بها كتب البلاغة والنقد القديمين .

ويمكن من خلال نظرة سريعة على مباحث العلماء في المجاز القول بأنهم يكادون يتفقون حول مفهوم عام للفظي الحقيقة والمجاز ، ويمكن

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ٢٣٦ .

تحديد هذا المفهوم فى أن الحقيقة هى استعمال الكلام فيما وضع له ، والمجاز عكسها ، أى استعمال الكلام فى غير ما وضع له .

ويرى ابن فارس أن أصل المجاز مأخوذ من « جاز يجوز » اذا استن ماضيا تقول : « جازبنا فلان » و « جاز علينا فارس » هذا هو الأصل ، ثم تقول « يجوز أن تفعل كذا » أى : ينفذ ولا يرد ولا يمنع ، وتقول : « عندنا دراهم وضح وازنة وأخرى تجوز جواز الوازنة » أى هذه وان لم تكن وازنة فهى تجوز مجازها وجوازها لقربها منها ، فهذا تأويل قولنا مجاز ، أى أن الكلام الحقيقى يمضى لسننه لا يعترض عليه ، وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه الا أن فيه من تشبيه واستعارة وكف ما ليس فى الأول ، وذلك كقولك : « عطاء فلان مزن واكف » فهذا تشبيه ، وقد جاز مجاز قوله « عطاؤك كثير واف » ومن هـذا فى كتـا بالله جل ثنـاؤه « سنسمه على الخرطوم » فهذه استعارة وقال : « وله الجوارى المنشآت فى البحر كالاعلام » فهذا تشبيه (١)

ويعتبر البلاغيون كتاب « مجاز القرآن » لأبى عبيدة المتوفى سنة ١٨٨ هـ أقدم الكتب التى تناولت المجاز ، وقد عرض فيه مؤلفه لكيفية التوصل الى فهم المعانى القرآنية بمقارنتها بالأساليب العربية فى الكلام وطرقها فى الابانة عن المعنى ، ولم يقصد أبو عبيدة بالمجاز هنا ما اصطلح عليه البلاغيون فيما بعد من استعمال اللفظ أو التركيب فى غير المعنى الذى وضعته له العرب لعلاقة مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الاصلى فى المجاز اللغوى ، أو اسناد الشىء الى ما ليس من حقه أن يسند اليه فى المجاز العقلى .

ولم تعش كلمة« مجاز » فى ظل هذا المفهوم اللغوى بل تعدته الى معناها كمقابل للحقيقة ، أى التى استعملت فى غير ما وضعت له فى أصل اللغة ، ونلحظ ذلك فيما أورده الجاحظ من شواهد كثيرة من مادة « أكل » كقوله تعالى : « انما يأكلون فى بطونهم نارا وسيصلون سعيرا » وقوله : « أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا » ويعلق عليها بأن « هذا أكله مختلف وهذا أكله مجاز » (٢)

---

(١) الصاحبى ـ ابن فارس ـ تحقيق السـيد أحمد صقر ـ مطبعة عيسى الحلبى ١٩٧٧ : ٣٢٢ ، ٣٢٣ .

(٢) الحيوان ـ الجاحظ ـ تحقيق وشرح عبد السلام هارون ـ مكتبة الحلبى ط ١ : ٥ ـ ١٠ .

وبجانب هذين المفهومين لكلمة «مجاز» نجد مفهوما ثالثا يظهر فى الدراسات القديمة يراهـا بمعنى الاسـلوب وطريقة الأداء ، يقول ابن قتيبة : « وللعرب المجازات ومعناها طرق القول ومآخذه ، فمنها الاستعارة والتمثيل ، والقلب والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والاخفاء والاظهار ، والتعريض والافصاح ، والكناية والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجمع ، ومخاطبة الجمع خطاب الواحد ، والواحد خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص»(١)

تلك هى الخطوط العريضة لمبحث المجاز فى الدراسة القديمة . وما عداها كان زيادة فى التفصيل والتفريع ، أو تأصيلا للبحث بوضع أسس فلسفية ولغوية ، أو تطبيقا له بضرب الأمثلة والشواهد .

ان المجاز ينشأ فى اللغات بشكل طبيعى ، فيسبق عملية الدراسة والبحث فيه ، ذلك ان الاعتقاد السائد هو كون الكلمة ترتبط بالضرورة بالشىء الذى تطلق عليه بحيث يمتنع أن نطلق على هـذا الشىء اسما آخر سوى ما عرف به .

ومن المؤكد أنه بعد ارتبـاط الكلمات بالاشياء تنشأ علاقة معينة بينهما ، ولذا فاننا نخلق كثيرا من الاضطراب والتخليط اذا لم نستعمل الكلمات فى معانيها المتفق عليها عادة .

والكلمات هى أصغر وحدات الكلام ، وهى ليست أشياء غامضة خفية تغلفها الأسرار والألغاز ، وانمـا هى أحداث لها بعدها الزمانى والمكانى ، بمعنى أن لها بعدا ماديا ، وان لها معان ترمز اليها ، وعند مولد هذه الكلمات فى البدء كان من الممكن أن تكون مسميات أو رموزا لاى أشـياء أخرى غـير الذى أطلقت عليه ، ولكنها حددت لمسـميات مخصوصة ، ثم اكتسبت معانى اضافية أخرى من خلال الاستعمال الذى استمر عبر الزمان ، وكلما نمت اللغة وتطورت أصبح من المباح استعمال كلمات جديدة للأشياء ، أو استعمال الاسماء القديمة بطرق جديدة على أن الكلمة القديمة ــ بصفة عامة ــ كافية وتعنى بمعظم الاغراض والدلالات المستحدثة ، ومن هنا كانت دراسة تاريخ اللغة وتطورها مساعدا فى استعمال الكلمة الصحيحة للتعبير ، وأيا كان مصدر الكلمة ، ومهما كان تصورنا لكيفية نشأتها فانها تعنى لنا أشياء اتفقنا عليها جميعا ، فالعـادة أو الاصطلاح هو سيد الموقف وله أثره فى تقـدير مسائل اللغة ، ولا يمكن

---

(١) اعجاز القرآن البيانى ــ د. حفنى محمد شرف ــ المجلس الأعلى للشئون الاسلامية: ١٩٧٠ : ١٩ .

أن نخطىء الناس اذا استعملوا الكلمات القديمة في مكان جديدة،لأن الانسان هو الذى يتحكم فى لغته فهو سيدها وليست سيدته ، وبحق هذه السيادة وجد الانسان ان استخدام الكلمة القديمة فى معنى جديد لم يكن كافيا ليتمكن من تقديم عمل ابداعى جمالى ، فهذا الاستخدام قد يكفيه فى تقديم خطاب نفعي اخبارى ، ولكنه لا يكفيه في مجال الفن ، ومن هنا كان احتياج المبدع الى احداث نوع من الفوضى فى هذه العلاقات اللغوية ، وتحطيم ذلك التعسف القائم فى الربط بين اللفظة ومدلولها ، وتلك الفوضى المستحدثة تتحول لتخلق نظاما جديدا يطلق عليه كلمة المجاز ٠

وتكرار هذا الاستخدام المجازى يتحول بدوره الى ظاهرة لغوية مألوفة قد تفقد مع مرور الزمن قدرتها الايحائية ، وقدرتها التأثيرية فى نفس متلقيها ، كما تفقد فى نفس الوقت قدرتها على اشباع عملية الابداع والخلق والابتكار لدى المنشيء ، ذلك أن الخاصية الجمالية تفقد كثيرا من مقوماتها بتكرار استخدامها وهنا يطلق البلاغيون على مثل هذا الاستخدام المجازى كلمة « الحقيقة العرفية » ودخل فى عداد ما يسمى ب « المجازات الميتة » وهو ما نجده في كثير من أقوال القدامى مثل ابن جني الذى يرى ان المجاز اذا كثر لحق الحقيقة ، بل انه يؤكد ان أكثر اللغة فى الأصل مجازات كثرت وشاعت حتى نسى أصلها المجازى (١) وهو نفس ما يقوله الزمخشرى الذى يرى ان المجاز اذا ما غلب فى الاستعمال لحق بالحقائق (٢) ٠

وعندما تصبح الكلمة في استعمالها الجديد حقيقة مألوفة يجب نسيان أصل الاستعمال فكلمة (الوغى) أصل معناها اختلاط الأصوات فى الحرب ، ثم كثرت وتحولت الى أن أصبحت الحرب « وغى » ، وهكذا فقدت اللفظة مجازيتها وشاعت باستخدامها الجديد ، وهكذا أيضا تفقد كثير من التعبيرات مجازيتها بحيث يمكن اعتبارها وضعا جديدا ، وربما كان مثل هذا هو الذى دعى ابن جنى الى التعليق على قول الرسول « ص » فى الفرس « هو بحر » بقوله : « أما الاتساع فلانه زاد فى أسماء الفرس اسما جديدا هو البحر » كما يعلق على قوله تعالى « وادخلناه فى رحمتنا » بقوله : « أما الاتساع فهو انه زاد فى أسماء الجهات والمحال اسما هو الرحمة » (٣).

ولنا ان نحكم من خلال هذين التعليقين لابن جنى ان الرجل لم يكن يرى التضييق على المبدع بالتزام المواضعة الأصلية ، بل انه يبيح له خلق

(١) الخصائص : ٢ : ٤٤٧ ، ٤٤٨ ٠

(٢) الكشاف : ٤ : ٣١ ٠

(٣) الخصائص : ١ : ٤٤٨ ٠

مواضعة جديدة تتلاءم وتحقيق الجمال الفني المنشود ، ولذا اعتبر هذا الاستخدام المجازى فى الآية الكريمة اضافة جديدة للاستعمال اللغوى على سبيل التوسع ، ولعل مثل هذا الفهم فى اباحة التوسع فى الاستعمال نجده بشكل أوضح عند الخليل بن أحمد الذى صرح بأن الشعراء أمراء الكلام « يصرفونه أنى شاءوا ، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومد مقصـــوره وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والاذهان عن فهمه وايضاحه » (١) ٠

ونجد هذا الوصف للشعراء أيضا عند حمزه الاصفهانى الذى يقول ، « ذكر علماء الآزادمردية أنهم ألفوا لغات جميع الأمم لا يتولد فيها الزيادات والنماء على مرور الأزمان ٠٠٠ وانهم وجدوا اللغة العربية على الضد من سائر لغات الأمم ، لما يتولد فيها مرة بعد أخرى ، وأن المولد لها قرائح الشعراء الذين هم أمراء الكلام ، بالضرورات التى تمر بهم فى المضايق التى يدفعون اليها عند حصرة المعانى الكثيرة فى بيوت ضيقة المساحة ، والأقواء الذى يلحقهم عند اقامة القوافى التى لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة فى أواخرها فلابد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة الى عسف اللغة بفنون الحيلة ، فمرة يعسفونها بازالة الاسماء والافعال عما جاءت عليه فى الجبلة ـ لما يدخلون من الحذف والزيادة فيها ـ ومرة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو اليه هممهم عند قرض الأشعار » (٢)

وقد تنبه عبد القاهر الجرجانى ـ فى حديثه عن المجاز ـ الى عملية المواضعة المتجدده وان الدلالة الوضعية تتطور مع تطور العصور دون أن تتجمد بازاء لفظ معين ، وان المجاز قد يتحول الى وضع لغوى جديد ، ولذا نجده يعرف المجاز بأنه :

« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها لملاحظة بين الثانى والأول فهى مجاز ، وان شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له فى وضع الواضع الى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٦

(٢) السابق : ٥١

الملاحظة بين ما تجوز بها اليه وبين أصلها الذى وضعت له فى وضع واضعها » (١) .

فاستئناف الوضع شيء يقره الرجل ويعترف به ، وبه تخرج اللفظة من دائرة المجاز الى دائرة الحقيقة ، أى الى النظام اللغوى المألوف « ويجب أن يعلم قبل ذلك أن خلاف من خالف فى اليد واليمين وسائر ما هو مجاز لا من طريق التشبيه الصريح أو التمثيل ، لا يقدح فيما قدمت من حد الحقيقة والمجاز ، لأنه لا يخرج فى خلافه عن واحد من الاعتبارين ، فمتى جعل اليمين على انفرادها تفيد القوة فقد جعلها حقيقة ، وأغناها عن أن تستند فى دلالتها الى شيء » (٢) .

ولعلنا نلحظ هنا تعريف عبد القاهر لكلمة « الواضع » فهو تعريف مقصود ، ذلك ان معظم تحديدات المجاز والحقيقة فى البلاغة القديمة كانت تقدم كلمة « واضع » نكرة باعتبار أن الواضع مجهول الأصل ، ولكن الرجل برؤيته الفنية يعرف اللفظة باعتبار أن الوضع المتجدد عملية ابداعية يقوم بها منشيء محدد ، حيث يتأتى ذلك من شاعر أو خطيب له سيطرة على اللغة وامكاناتها ، فلا شك أن الرجل لم يرد بعملية الوضع ما شغل الدارسين عن الواضع الأول للغة ، وانما يقصد المواضعة بمعناها الفنى الذى يتمثل فى العملية الابداعية .

بل ان المجاز يصل الى الخروج من نطاق العملية الاصطلاحية لأنه يبعد كثيرا عن القياس والاطراد ، وهذا كله دلالة واضحة على الحيوية والخصوصية والتجدد ودلالة على فردية المجاز وكونه يمثل عملا ابداعيا جماليا ، فطريق المجاز يحتاج الى حدة الذهن وقوة الخاطر ـ كما يقول عبد القاهر (٣) . وكذلك الأمر فى الاستعارة ، خاصة ما يبتدئه الشاعر فيها مما لم يفطن اليه غيره (٤) وكذلك يؤكد أن الأثير أن توسعات المجاز هى من ابتداع الأدباء وليس من أوضاع اللغة (٥) .

ان عملية الكلام النفعى أو الابلاغى يحدث فيها ما يسمى «بالاستبدال»

---

(١) أسرار البلاغة : ٣٠٤ .
(٢) السابق : ٣١٥ .
(٣) دلائل الاعجاز : ٣٦٣ .
(٤) الرسالة الشافية : ١٣٣ .
(٥) المثل السائر : ١ ، ٦١ .

ويقصد به مجموعة الألفاظ التى يمكن للمتكلم أن يأتى بواحد منها فى كل نقطه من سلسلة الكلام ، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة فى الرصيد المعجمى للمتكلم والتى لها طواعية الاستبدال فيما بينها تقوم بينها علاقات قابلية الاستبدال فاذا قال انسان « أديت الواجب كاملا » فانه فى مرحلة أولى اختار فعل « أديت » من بين مجموعة من الالفاظ كان يمكنه أن يختار أحدها فيقول مثلا « وفيت » أو « عملت » أو « أنهيت » الخ ، ثم فى مرحلة ثانية اختار كلمة « الواجب » من بين مجموعة الفاظ لها نفس الطبيعة . وهكذا ، فكل مجموعة من هذه الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية . فاذا أختير أحدها انعزلت الأخرى ، وهكذا النظام الاستبدالى لا يمكن ان يكون عفويا أو اعتباطيا ، وانما تتميز كل لغة بنواميس تحدد التصنيفات الممكنة وغير الممكنة .

ولكن عندما يعمد المبدع الى خلق عمل فنى فانه يحدث خللا فى قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف فى هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف ، فينتقل كلامه من الدائرة النفعية الى الدائرة الجمالية ، فعندما يقول : «اختلست النظر» فاننا لا يمكن أن نخضع هذا التركيب للعملية الاستبدالية السالفة ، لأن نسـبة الاختـلاس الى النظر عدول عن النمط التركيبى الأصيل فى اللغة حيث تم التأليف بين جدولى اختيار متنافرين ، وهذا النمط الجديد هو ذاته ما أطلقنا عليه كلمة « المجاز » وهذا ما عنيته بقولى «أحداث فوضى فى العلاقات اللغوية» أو في «الدلالة» وهى فوضى جمالية ــ ان صح هذا التعبير ــ فالمعانى والألفاظ المشتركة بين الناس جميعا والتى تنتمى الى عداد المتواضع عليه لا تفاضل فيها بين العامة والخاصة ، ولا يمثل استخدامها عيبا ، ولا يكسب فضيلة ، أما القسم الآخر الذى تهتز فيه نمط الدلالة وتتجدد فيه علاقاتهـا فهو المخترع المبتكر أو المختص وهو الذى يرتبط فى صورته الجديدة بفردية المبدع ومن هنا يكون مجال التفاضـل والتمايز .

ولا شك ان هذا الخلل فى العلاقة الاستبدالية والذى تمثل فى المجاز هو الذى جعل القدامى يربطون بينه وبين صفة الاقدام والشجاعة « كما يقول الجاحظ للعرب اقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم ، وهى فكرة رددها بلفظها الثعالبى فى « فقه اللغة » كما طورها ابن جنى وأحكم الربط بينها وبين الانحراف عن النمط المألوف ، وذلك فى حديثه عما سماه « شجاعة العربية » التى يندرج كثير من مظاهرها ضمن المجاز » (١) .

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢٣٤ .

ان الدارس الموضوعي يمكنه ـ من خلال هذه الأسس النظرية لبحث المجاز في الدراسات العربية القديمة ـ القول بأنها تكاد تتلاقى مع أسس الدراسة الحديثه في مبحث الدلالة . فعلماء اللغة يرون أن التقابل بين الدلالة الثابتة من ناحية والتطور التاريخي لها من ناحية أخرى يعد مجالا خصبا مثمرا في البحث اللغوى ، اذ يبرز خصائص النظم اللغوية والأدبية لكل فترة على حدة ، بحيث يتكون لنا في النهاية سلسلة من الانظمة المتتالية والتى تخضع لنوعين من الدلالة :

الأولى : الدلالة المركزية وهى تمثل القدر المشترك من المعنى الذى يتفق حوله جمع من الناس في مجال تخاطب محدد .

الأخرى : الدلالة الهامشية . التى تأتى طبقا للوضع الذى تحتله الكلمة في نظام النظم والوحدات الأخرى المرتبطه بها بروابط قوية وثيقة (١) .

فهناك نتيجه لعوامل الترابط القائمة في النظم اللغوية اشارات تتجمع من الدلالة تتكاثر وتتكثف على حساب الدلالة المركزية ، وهذه الدلالة المركزية التى حددتها الدراسات اللغوية الحديثة ليست سوى دلالة المطابقة والتى حددها القدماء بأنها دلالة اللفظ على تمام معناه الموضوع له . والدلالة الهامشية ليست سوى دلالة الالتزام التى حددوها بأنها دلالة اللفظ على شيء خارج عن معناه ، والدلالة الثانية هى مجال الابداع الفنى ، ومناط الفضيلة في الكلام ، أو هى التوسع كما قال ابن جنى وابن الاثير وغيرهما (٢) .

ولكن الانصاف يقتضينا أن نقول بأن هذا التوسع لم يكن مطلقا بلا قيد ، مباحا للمبدع بلا شروط ، بل ان الخروج على النمط التقليدى في المواضعة له مسالك لابد أن يلتزمها حتى يتمكن المتلقى في النهاية من الامساك بالفكرة المتمثلة في نظم الكلام دون دخول في دائرة الاحالة والتعمية .

ومن هنا اشترط البلاغيون أن يكون استعمال الكلمة في غير ما هو له بوجود قرينة مانعة ، فالمجاز على هذا يقدم لنا معنيين في آن واحد ، ولذا قال السكاكى عنه بأنه « الكلمة المستعملة في معنى معناها » (٣) .

---

(١) دلالة الألفاظ ـ د. ابراهيم انيس ـ مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٦ : ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٢) المثل السائر : ٢/٧١ .

(٣) مفتاح العلوم : ١٥٣ .

وهذه الثنائية فى المجاز وليدة الاتجاهات المنطقية التى سيطرت على الدرس البلاغى منذ أخريات القرن الخامس الهجرى ، والتى دفعت بكثير من البلاغيين الى وضع الاستعمال المجازى فى نطاق علاقة المفارقة والانفصال ، بحيث لا يمكن تصور طرفى المجاز فى علاقة اتحاد متكامل ، ولعل هذا مبعثه ــ بجانب السيطرة المنطقية ــ ان هؤلاء الدارسين القدامى كانوا يتحركون فى اطار دينى محدد ، وتنتابهم كثير من الهواجس والشكوك لخوفهم من الوقوع فى شبهة التجسيد ، فكان كلامهم فى المجاز ممتزجا بحذر المتدين ، وهذا الحذر كاد أن يلغى ــ أو يوقف ــ اندفاعهم فى ايضاح ما فى المجاز من روعة وابداع ، كما كان يوقف أى تحرك منهم لتغيير العلاقات المجازية الموروثة ، ويعوق أى محاولة لتخطى هذه العلاقات وايجاد بديل لها يتمثل فى نوع من الاتحاد فى تشكيل الصورة المجازية ، وهذا بدوره أدى بكثير من الشعراء الى ايقاف محاولاتهم لتخطى هذه العلاقات التى تجمدت ، بل تحجرت ، حيث وضعت المفاهيم البلاغية المتأثرة بالحدود الدينية حاجزا صلبا لا يمكن للشاعر أن يخرج عليه أو يتخطاه ، وكأنما العلاقة بين عناصر الموجودات التى يحويها الكون ذات ثبات لا يمكن تحريكها (١) فاذا تخطى الشاعر هذه الحواجز المتوارثه اتهم بوقوعه فى دائرة المعاظلة ، وكأنما المجاز أصبح مواضعة عرفية كالحقيقة تماما ، فاذا احتاج المبدع لاستخدام مجازى وجب ان يخضع لمقتضى هذه المواضعة الافتراضية ، فاذا قال أبو تمام :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه … بكفيك ما ماريت فى أنه برد

رفض قوله لأنه لم يعلم أحد من الشعراء فى الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقة ، وانما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة (٢) ٠

ولعل هذا المنطلق هو الذى دفع قدامة الى دراسة الاستعارة ــ وهى أحد أنواع المجاز ــ فى باب المعاظلة ، حيث لا ينكر مداخلة بعض الكلام فى ما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه ، وينكر أن يدخل بعض الكلام فى ما ليس من جنسه وما هو غير لائق به ، ويرى أن ذلك فاحش الاستعارة ، مثل قول أوس بن حجر :

وذات هدم عار نواشرها … تصمت بالماء تولبا جدعا

فسمى الصبى : تولبا ، وهو ولد الحمار (٣) ٠

---

(١) أنظر ٠ الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ــ د٠ جابر عصفور ــ دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٤ : ٢١١ ٠

(٢) الموازنة ــ الآمدى ــ تحقيق السيد أحمد صقر ــ دار المعارف ط ٢ ١٩٧٢ : ١٢٦

(٣) نقد الشعر ــ قدامة بن جعفر ــ تحقيق كمال مصطفى : ١٧٦ ، ١٧٧ ٠

وقد حاول العلوى أن يخترق هذه الحواجز المنطقية عند تناوله للعلاقة بين أطراف الاستعارة ، وقدم تسمية جديدة هي : «الاستعارة المحققة» مشيرا الى أنها نوع من المجاز لا يمكن أن ندرك فيه ملامح التشبيه لا على قرب ولا بعد ، كقول الشاعر :

أثمرت أغصان راحته لجناة الحسن عنابه

فمثل هذه الصورة المجازية لا يفهم منها معنى التشبيه بحال ، بل لو ذهبنا نقدر فيها معنى التشبيه خرجت عن حقيقة البلاغة ، وسلب منها ثوب جمالها . ولكن العلوى يشعر بأنه بدأ خطوة خطيرة في تجاوز الحدود العقلانية في العلاقة بين الأشياء ، وهذا بدوره يؤدى ـ كما قلنا ـ الى وقوعه في شبهة التجسيم ، فيعود مرة أخرى الى ايجاد نوع من الاستعارة يسميه « الخيالية » وهى التى يفهم منها معنى التشبيه الذى لا يدرك في الوجود ويكون متصورا فى الخيال ، وهذا كقوله تعالى « بل يداه مبسوطتان » ثم يفرغ الرجل من هذه القضية بقوله : « وجميع آيات التشبيه من هذا الباب » (١)

والواضح أن الدارسين القدامى كانوا يرون انطلاق المبدع فى تغيير العلاقات القائمة بين الكائنات في رسم المجاز عملية خطيرة ، ولذا كان هناك كثير من التباعد بين صور الشاعر والواقع الحقيقي حوله ، وربما لهذا نجدهم يجهدون أنفسهم فى ايجاد علاقات يتكىء عليها المبدع عندما ينتقل من المعنى الحقيقى الى المعنى المجازى وشطوا فى ذلك بحيث يمكن القول بأنهم حطموا مفهوم الدلالة الوضعية خلال بحثهم عن العلاقات المجازية حتى أوصلها بعضهم الى خمسة عشر قسما :

أولها : تسمية الشىء باسم الغاية التى يصير اليها ، وهذا نحو تسميتهم العنب خمرا ، وهى ما اطلق عليه علاقة الاستعداد أى المستعدية ، أو اعتبار ما يكون .

ثانيها : تسمية الشىء بما يشابهه ، وهذا نحو تسميتهم المذلة العظيمة بالموت ، والمرض الشديد بالموت .

ثالثها : تسميتهم اليد باسم القدرة كقوله تعالى : (يد الله فوق أيديهم) أى قدرته وقولهم يد فلان على غيره قاهرة ، وهذه العلاقة هى ما اطلق عليها الآلية .

---

(١) الطراز : ٢٥٨/١ .

رابعها : تسمية الشيء باسم قابله ، حيث قالوا : سال الوادى ، الحقيقة سال ماء الوادى ، وهى ما أطلق عليه المحلية .

خامسها : تسمية الشيء باسم ما يكون ملابسا له كما سموا المطر بالسماء ، وهى ما أطلق عليه علاقة الحالية .

سادسها : اطلاقهم الاسم أخذا له من غيره لاشتراكهما فى معنى من معانيه، كما أطلقوا لفظ الأسد على الشجاع باعتبار الشجاعة ، وكما أطلقوا الحمار على البليد لأجل البلادة ، وهذا النوع ما اطلق عليه الاستعارة

سابعها : تســـمية الشيء باسم ضده كقوله تعالى : « وجزاء سيئة سيئة مثلها » .

ثامنها : تسمية الكل باسم الجزء كاطـلاق لفظ العموم مع أن المراد منه الخصوص ، كقوله تعالى « وهو على كل شيء قدير » فقد خرج من هذا كثير من الموجودات التى لا يقدر عليها ، فالعموم صار مجازا فى الخصوص .

تاسعها : تسمية الجزء باسم الكل ، كما يقال للزنجي : (انه أسود) فقد اندرج بياض أسنانه وبياض عينيه فى هذا الاطلاق .

عاشرها : اطلاق اللفظ المشتق بعد زوال المشتق منه كاطلاق قولنا : قاتل وضارب . بعد فراغه من القتل والضرب ، فان اطلاقه على وجه الحقيقة فى الحال ، أما بعد ذلك فهو مجاز .

حادى عشرها : المجاورة ، وهذا كنقل اسم الراوية من ظرف الماء الى ما يحمل عليه ، من الجمل ونحوه .

ثانى عشرها : اطلاق لفظ الدابة على الحمار ، فانه كان بالوضع اللغـوى لكل ما يدب كالدودة والنملة ، ثم تعورف على قصره على ذوات الأربع من الدواب ، فاذا قصر من ذوات الأربع على الحمار كان هذا مجازا بالاضافة الى العرف .

ثالث عشرها : المجـــاز بالزيادة كقوله تعـــالى : « ليس كمثله شيء » فالكاف هنا مزيدة لأنها لو سقطت لا ستقام الكلام .

رابع عشرها : المجاز بالنقصان : وهذا كقوله تعالى : « واسأل القرية » فان المراد اهل القرية .

خامس عاشرها : تسمية المتعلق باسم المتعلق كتسمية المعلوم علما،والمقدور قدرة ، كما قال تعالى : « ولا يحيطون بشيء من علمه » أي مطلوبه (١) .

والملاحظ في هذه العلاقات أن بعضها يبدأ من الحقيقة وصولا الى المجاز ، وبعضها يبدأ من المجاز وصولا الى الحقيقة ، ويكاد ينتهي الأمر أحيانا الى التسوية بين الحقيقة والمجاز في مثل علاقة تسمية الشيء بضده . وتسمية الشيء بكله .

بل اننا نجد في بعض هذه العلاقات ما لا صلة له بالمجاز كالزيادة في الكلام لغير فائدة ، كقوله تعالى : « فبما رحمة من الله لنت لهم » ؛ فما هنا زائدة لا معنى لها لأن المجاز دلالة اللفظ على غير ما وضع له ، وهذا غير موجود في الآية الكريمة ، وانما هي دالة على الوضع اللغوي المنطوق به في الأصل ، وبرغم هذا فلا يمكن التسليم بهذه الزيادة غير المفيدة ، لان النحاة عندما يقولون ان (ما) زائدة انما يعنون انها لا تمنع ما قبلها عن العمل .

وقد اعترض بعض البلاغيين على هذه التقسيمات ، ولكنها اعتراضات قد تضيق من مجال العلاقة أو تعممها ، ولكنها لا تنفيها ، ذلك أن البلاغيين اسـلموا اهتمامهم في المجاز لهذه العلاقة ، واستحدثوها لأنفسهم في الاستعمال ، ثم شطروها نصفين يعود الاول الى المشابهه ، وهي الاستعارة ، ويعود الآخر الى النقل العقلي الذي رأينا تعدد أشكاله في العلاقات المجازية، وهو المجاز المرسل ، وهي تسمية قصد بها التعبير عن اطلاقه عن التقييد بعلاقة واحدة مخصوصة .

وسواء وسعنا دائرة العلاقات أو ضيقنا منها فانها تنضوي في مجملها تحت مقولة العدول عن الشائع المألوف الى غير المألوف كوسيلة بيانية يستعين بها الأديب لاعطاء صياغته ثوبا جماليا .

وينتقل الأمر من الحديث في المجاز الى ما يتصل به من تمثيل وكناية حيث اضافهما بعض البلاغيين الى مباحثه ، بل ان ابن رشيق جعل التمثيل من ضروب الاستعارة لانك تمثل شيئا بشيء فيه اشارة نحو قول امرىء القيس :

وما ذرفت عيناك الا لتقدحي   بسهميك في اعشار قلب مقتل (٢)

---

(١) الطراز : ١/٦٩ — ٧٣ .
(٢) العمدة : ١/١٨٧ .

ويلحظ قدامة عملية العدول فى التمثيل عندما حده « بأن يريد الشاعر اشارة الى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد ان يشير اليه • مثال ذلك قول الرماح بن ميادة :

الم تك في يمنى يديك جعلتنى فلا تجعلنى بعدها فى شمالكا

ولو اننى أذنبت ما كنت هالكا على خصلة من صالحات خصالكا

فعدل عن أن يقول فى البيت الأول : انه كان عنده مقدما فلا يؤخره ، أو مقربا فلا يبعده ، أو مجتبى فلا يجتنبه ، الى أن قال : انه كان فى يمنى يديه ، فلا يجعله فى اليسرى » (١) •

وربما كانت صور الكناية أيضا داخلة فى المجاز ، وان حاول بعض البلاغيين اخراجها منه كابن الخطيب الرازى (٢) وهى محاولة لم تستطع أن تمحو ما فيها من عدول فهى عنده ذكر لفظ يفيد بمعناه معنى ثانيا هو المقصود ، فليس هنا نقل من شىء الى شىء كما فى الاستعارة ، وانما هنا محاولة للوصول الى معنيين للفظة الواحدة فى آن واحد •

على أن عبد القاهر كان أكثر القدماء ادراكا لما فى الكناية من عدول فهو يرى أن المراد بالكناية « أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ولكن يجىء الى معنى هو تاليه وردفه فى الوجود فيومىء به اليه ، ويجعله دليلاً عليه» (٣) •

وطبيعة العدول تفترض قيام أصل يقاس اليه كل عدول فى اللغة ، وهو أصل افتراضى توهمه البلاغيون وأقاموا عليه مباحثهم فى المجاز ، أو بمعنى آخر تصوروا وجود وضعين للغة يتلو احدهما الآخر وهو تصور قاصر اذ أن المجتمع اللغوى لا يطلق الاسماء على مسمياتها تبعا لماهياتها ومنطقيتها ، بل ان هذا الاطلاق مبناه على الصورة الخاصة التى تواضع عليها المتكلمون ، وهذا التواضع يرتبط باعتقاد الانسان فى الأشياء التى تحيط به ، وهو اعتقاد اسطورى طبيعة التعبير عنه تعتمد المجاز لا الحقيقة وبهذا يمكن القول بأن المجاز أسبق وجودا من الحقائق (٤)فالانسان

---

(١) نقد الشعر : ١٥٨ ـ ١٥٩ •

(٢) نهاية الايجاز : ١٠٣ •

(٣) دلائل الاعجاز : ١٠٥ •

(٤) التركيب اللغوى للأدب ـ د• لطفى عبد البديع ـ نهضة مصر ١٩٧٠ : ٢٥ •

كان مضطرا للكلام بالمجاز ليظفر بالتعبير عن احتياجاته الروحية ، وعلى هذا تكون فكرة النقل فى المجاز أمرا لا مبرر اليه ، وبهذا يمكن أن نعطى للصورة المجازية اتحادا يبعدها عن الفصل المنطقى الذى انتاب عناصرها واحالها الى مجموعة من الأقيسة المنطقية لا تفيد افادة حقيقية فى مجال الابداع الأدبى .

الكتاب الثانى

الأسلوب فى تراث المحدثين

١ ــ الوسيلة الأدبية

٢ ــ اعجاز القرآن

٣ ــ دفاع عن البلاغة

٤ ــ الأسلوب

٥ ــ فن القــول

الوسيلة الأدبية

عقد المرصفي (١) في وسيلته فصلا في صناعة الشعر ووجه تعلمه اعتمد فيه على الفصل الذى عقده ابن خلدون بنفس العنوان ، وبرغم أن ابن خلدون كثيرا ما يحيل في حديثه الى ابن رشيق في عمدته لم يحاول المرصفى الرجوع الى العمدة ، وانما استمر يردد كلام ابن خلدون حرفيا ٠

ويخرج الباحث في الوسيلة الى أن المرصفي يكاد يتفق مع آراء ابن خلدون في الاسلوب ، حيث يرى كل منهما أن لكل لغة أحكامها الخاصة بها ، وقد تستفيد لغة من لغة أخرى ، والاسلوب لا يكفى فى تحصيله أن تتوفر ملكة الكلام العربى على الاطلاق ، بل يحتاج بخصوصه الى تلطف فى العبارة ، ومحاولة فى رعاية الأساليب التى اختصت العرب بها فى استعمالها (٢) ٠

والاسلوب عند المرصفي يرتبط بمبدعه بالدرجة الاولى ، ولذا فلابد لهذا المبدع أن يمتلك استعدادا طبيعيا يساعده على انشاء الكلام ، ويكون ذا حافظة قوية ، وفهم ثاقب ، وذاكرة مطيعة (٣)

ومن الطريف أنه حاول الربط بين خصائص التكوين النفسى والجسمى

---

(١) الشيخ حسين بن أحمد المرصفى من مواليد مرصفى بجوار بنها ، وقد حفظ القرآن فى الثامنه عشرة من عمره ثم ترقى فى العلم حتى تصدى للتدريس بالأزهر ثم دار العلوم ، تعلم الفرنسية وترجم بعض مقطوعات للافونتين ٠ وتوفى سنة ١٨٩٠ ٠

وله مؤلفات ثلاثة : الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية ، دليل المسترشد فى فن الانشاء ـ رسالة الكلم الثمان ٠

(٢) الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ـ حسين المرصفى ـ مطبعة المدارس الملكية القاهرة ١٢٩٢ هـ : ٢ /٤٦٥ ـ مقدمة ابن خلدون : ٤٧٥ ٠

(٣) السابق : ٤٧٢ ٠

للمنشىء والاسلوب الذى يستعمله في انتاجه الأدبي ، على أساس ان هذه الخصائص ذات علاقة وثيقة باللغة والسلوك اللغوى للشخص ، وهـذه الخصائص تختلف من شخص الى شخص ، والناس فى ذلك ليسوا سواء بل هم ذووا طبائع أربع : الدم والصفراء والسوداء والبلغم ، ولكل امارات ظاهرة « فالدموى يكون ممتلىء الاعضاء مكتنز اللحم صافى اللون نيره صحيح الجمال ، والصفراوي يكون نحيفا يابسـا فى لونه صـفرة . والسوداوى يكون يابسا ، في لونه كمدة ، شديد الشبق ، والبلغمى يكون رخـوا مائيـا فى لونه زرقة ، ومن خواص الدموى سرعة الحفظ وبطء النسيان ، ومن خواص الصفراوى سرعة الحفظ وسرعة النسيان ، ومن خواص السـوداوى بطء الحفظ وبطء النسيان ، والبلغمى بطيء الحفظ سريع النسيان » (١)

والاسلوب عند المرصفي ـ كما هو عند ابن خلدون ـ يقوم على أساس ملكه تتكون من القراءة فى محفوظات التراث شعرا ونثرا ، ومن هنا كان الارتباط واضحا ـ عنده ـ بين الاسلوب وبين الخصائص الاربع التى أوردها ، فالانسان اذا كان ذا حافظة قوية واستعملها فى حفظ ما اتفق معلموه واسلافه على استجادته ، واهتدى بفهمه الى معانى هذه المحفوظات ومقاصدها واستطاع تمييز كل فريق منها بما له من المحاسن ، وما لغيره من المساوىء ثم استخدم ذاكرته فى احضار ما أراد من ذلك متى شاء ، فهو حينئذ متهيء لتحصيل صناعة الشعر باسلوبها الذى تتميز به (٢) .

وكما أن الاسلوب يعتمد على ما حفظ من تراث السابقين فانه أيضا يعتمد على الذوق الخاص للمنشىء (٣) ذلك أنه بين الأشياء تناسب بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه قامت منها صورة يتفاوت الناس فى ادراك حسنها طبعا وتعلما ، والإدراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء يوجب الاستحسان والاستقباح وهو الذى يمكن أن نطلق عليه كلمة «الذوق» وهو أمر طبيعى ينمو ويتربى بالنظر فى الاسـلوب من جهـة موافقته للغاية المقصودة منه (٤) .

---

(١) الوسيلة الأدبية : ٤٧٢ .

(٢) السابق : ٤٧٢ .

(٣) السابق : ٤٧٣ .

(٤) السابق : ٤٧٣ .

والمرصفي يرفض ما قاله ابن خلدون من وجود أسلوب محدد يمكن أن نعتبره الطريقة العربية المخصوصة في الشعر أو في النثر ، لان هذا حجر واسع ، فان أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها ، وانما هي مذاهب مختلفة ، وطرق متشاغبة ، كما قال الله تعالى في صفتهم « ألم تر أنهم في كل واد يهيمون » فليس هناك طريق معينه يلتزمها السالك « وانما المدار على أن توافق التراكيب التي يستعملها المستعمل تراكيب العرب حسب ما بينته القوانين العلمية » (١) .

وكأن المرصفي يقصد هنا في الاسلوب المستوى الذي يلتزم جانب الصحة حسب قوانين العربية ، أما المستوى الثاني الذي تأتي فيه مزية الجمال والابداع ، فانه ليس من المحتم اتباع العرب في نسقهم الذي استعملوه ، بل ان بعض كلامهم يجب اجتناب مثله ، وانهم لا يتابعون الا فيما كان أوفق للغرض من الكلام وهو التفاهم ، وفي خصوص الشعر والانشاء من التأثير في الطباع وتحويلها الى الميل الذي يريده الشاعر أو الكاتب (٢) .

وعند هذه النقطة نجد المرصفي يربط بين الأسلوب والغرض الذي يحتويه العمل الأدبي « ففي الحماس مثلا يكون الكلام مهيجا للقوى مثيرا للغضب باعثا على الحمية ، وفي الغزل يكون سارا للنفوس مريحا للخواطر . وفي العتاب هاديا للموافقة ومولدا للرضا ، الى غير ذلك مما تضطرك الى معرفته مطالعة الاحوال من جهة الايصال الى المرغوب والحماية من المرهوب » (٣) .

فهنا ـ كما نرى ـ ربط الرجل بين الاسلوب والغرض ، وفي نفس الوقت ربط بينه وبين المتلقي من حيث كان هذا المتلقي يمتلك مشاعر وأحاسيس معينة وعلى المنشيء أن يبلغ بأسلوبه مدى التأثير في هذه المشاعر وتحريكها ، فلا طريق لتعلم صناعة الانشاء الا حفظ الكلام وفهمه وتمييز مقاصده .

ويقدم المرصفي نموذجا عمليا لرجل امتلك خاصية أسلوب الشعر على هذه الطريقة التي حددها والمنهج الذي ارتضاه في تكون الاساليب وهو

---

(١) الوسيلة الادبية : ٤٧٣ .
(٢) السابق : ٤٧٣ .
(٣) السابق : ٤٧٣ .

الشاعر محمود سامي البارودي . الذي امتلك الطبع النقي والذهن الذكي ، وقادة هذا الطبع الى قراءة أساليب الشعر القديم بنماذجه المختلفة ، حتى تصور في برهة قصيرة هيآت التراكيب العربية ، وخصائصها من حيث مستوى الصحة اللغوية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات ، ومن حيث المستوى الجمالي الابداعي بحسب ما تقتضيه المعاني والمتعلقات المختلفة . فلما استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت جميع معانيها ناقدا شريفها من خسيسها ، واقفا على صوابها وخطئها ، مدركا ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي ، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالامراء ولشعر الامراء كأبي فراس والشريف الرضي (١) .

وبرغم أن الاسلوب ملكة تحصل في نظم الكلام حتى ترسخ وتظهر كأنها طبيعية ، نجد أن الرجل يجعل عملية تكوين الاسلوب عملية واعية تعتمد على الادراك اليقظ بحيث يختار المنشيء الألفاظ الملائمة اللائقة بالغرض المقصود مدحا أو زجرا أو جلبا للعطف والرضى ، أو ادخالا في النصيحة ، أو أنسب للغزل ، أو اهيج في الحماسة الى غير ذلك من المقامات (٢) .

---

(١) الوسيلة الادبية : ٤٧٤ .

(٢) السابق : ٥٠٢ .

اعجاز القرآن للرافعي (١)

وفى هذا الكتاب يحاول الرافعى جمع كل المذاهب المختلفة لظاهرة الاعجاز ، كما حاول من خلال هذا الجمع أن يقدم رأيا خاصا له فى قضية الاعجاز برد وجوه البلاغة الى أسرار الوضع اللغوى التى مرجعها الى الابانة عن حياة المعنى بتركيب حى فى دقة التاليف وأحكام الوضـــع ، وجمال التصوير وشدة الملاءمة (٢) •

ونستطيع أن نضيف محاولة الرافعي الى محاولة السابقين فى هذا المبحث من حيث كان تأثره بهم واضحا وخصوصا عبد القاهر الجرجاني فى كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة • والذى يلفت النظر فى هذا المؤلف هو ما قدمه صاحبه من فهم لمعنى الأسلوب أثناء بحثه لقضية الاعجاز، وتعود أهمية ذلك الى الفترة المبكرة التى حاول فيها الرافعى أن يمد بصره الى مفهوم التركيب وجزئياته وربطه بالنطق الفكرى عند المتكلم ، ثم ربطه أيضا بالمتلقي وخواصه النفسية •

---

(١) مصطفى صادق الرافعى ولد سنة ١٨٧٠ في بهتيم من القليوبية • وقد تلقى العلوم الدينية تحت اشراف أبيه ، واستقر أكثر حياته فى طنطا حيث كان موظفا بها ، ومن أهم مؤلفاته : تاريخ آداب العرب ، اعجاز القرآن ، رسائل الأحزان ، أوراق الورد ، حديث القمر ، وحى القلم ، السحاب الأحمر ، وكانت وفاته سنة ١٩٣٧ •

(٢) اعجاز القرآن والبلاغة النبوية ـ مصطفي صادق الرافعي ـ مطبعة المقتطف والمقطم بمصر ١٩٢٨ الطبعة الثالثة : ٢٠٣ •

فافصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى هو الجدير بأن يطلق عليه كلمة الاسلوب (١) ، ولكى تكون له هذه الجدارة فلابد وان تفرغ فيه الاحاسيس المثارة ، بحيث يمكن أن يمثل حديثا بين المتكلم وبين نفسه ، وبحيث يمكن أن يمثل ـ من جانب آخر ـ حديثا نفسيا بين المتكلم والمتلقى ، فيقرأه وكأنه يسمعه ، ثم يصل الى الفؤاد وكان المتلقى هو المتكلم به ، وكأنه معنى فى النفس ما يبرح مختلجا ، ولا ينفك ماثلا من قديم ، مع أن القارىء لم يعرفه الا لساعته (٢) .

ولا يغيب عن الرافعى هنا عملية القصد والوعى التى يجب أن تتوفر عند المبدع فى انشائه لهذا الاسلوب بحيث يتوخى فيه تصاريف الالفاظ ، وارهاف الحواشى ، واجتناب ما عسى أن تبعث عليه رخاوة الطبع ، وتسمح النفس من حشـــو أو سفساف أو ضعف أو قلق ، ثم التوكيد للمعنى بالمترادفات المتباينة فى صورها ، ثم الاستعانة بالمعطوفات على النسق ، وبالاسجاع على الاسلوب ، وبوجوه الصناعة البيانية على كل ذلك ، فلا يمكن قراءة سطر حتى نرى فيه الصنعة المصقولة ، وندرك فيه التنقيح والتهذيب بين الكلمة وأختها والجملة وضريبتها (٣) ، وهو فى ذلك يستشهد بكاتب فرنسا العظيم (اناتول فرانس) الذى كان آية فى حسن الاسلوب الكتابى وكان يبلغ من التنقيح أن يعيد كتابة العبارة ثمانى مرات أحيانا (٤) .

ويؤكد الرافعى على ربط الأسلوب بمبدعه حتى اننا يمكن أن نمسك باحساساته من خلال تعبيره ونستطيع أن نعين فى أى موضع من الكلام كانت زفرة الضجر من صانعه ، وعلى أى كلمة وقفت انفس الملل ، وعند أى مقطع كانت فترة الطبع ، وأين ضاق وأين اتسع (٥) .

(١) اعجاز القرآن : ٢٧٠ .
(٢) السابق : ٢٧٠ .
(٣) السابق : ٢٧١ .
(٤) السابق : ٢٧١ .
(٥) اعجاز القرآن : ٢٧٢ .

ولا يجب أن نفهم من كلام الرجل أنه يدعو الى التكلف فى صناعة الاسلوب ، وانما هذه الصناعة يجب أن تكون مكفولة بالفطرة الخالصة حتى يكون أسلوب الكلام قبيلا واحدا وجنسا معروفا فلا تغتصب فيه اللفظة، ولا تطرد منه الكلمة ، ولا يتكلف التركيب ، وانما تعتمد الفطرة على الطبيعة فتسبق الألفاظ الى الألسن وتتوارد على الخواطر ، وتستجيب كل كلمة لحركة النفس من المعنى الذى هو أصل هـذه الحركة ، بحيث تكون كل لفظة كأنها خلقت لهذا المعنى خلقا ، وافرغت عليه افراغا حتى لا يناسبه غيرها فيما يلتئم على لسان المتكلم ، ولا يكون فى موضعها أليق منها فى مذهبه ولحن قومه وطريقه لغته (١) ٠

ويمكن ملاحظة تأثر الرجل بعبد القاهر عندما جعل من الاسلوب صورة فكرية للصياغة اللفظية ، وذلك أن معجزات الصناعة انما هى مركبات قائمة من مفردات مادية متى وقف أمرؤ من الناس على سر تركيبها ودرجة صنعتها فقد بطل اعجازها ، بخلاف الكلام الذى هو صور فكرية لابد فى أوضاعها من التفاوت على حسب ما يكون من اختلاف الامزجة والطباع وآثار العصور (٢) ٠

ومن هذا المنطلق يرى الرافعى أن الاسلوب له خصائصه الفردية أو الجمعية التى لا يمكن تكرارها ، وانما تنتهى هذه الخصيصة بموت صاحبها ، أو بانقضاء العصر الذى كانت فيه ، فهـذه الخصـائص الفكرية لا يمكن تكرارها ، ومتى ذهب أهلها من أصحاب الفطرة اللغوية والحس البيانى الذين صرفوا اللغة وشققوا ابنيتها وهذبوا حواشيها ، واستنبطوا محاسنها، بقيت اللغة فى أصولها وطرق وضعها ومحاسن تأليفها على ما تركوها ، كما أن العصر الطويل ليدبر كما يموت الرجل الواحد من الكتاب أو الشعراء وليس لاحدهما من الأثر فى تلك الخصائص أكثر من الآخر ولكن على تفاوت يميز بينهم ، كما يميز بين العصور (٣) ٠

---

(١) السابق : ٢٤٧ ، ٢٤٨ ٠

(٢) السابق : ٢٦٤ ٠

(٣) السابق : ٢٦٤ ، ٢٦٥ ٠

وهذا التمايز بين أديب وآخر يعود الى طبيعة العصر من ناحية ، والى تركيب المزاج الانساني من ناحية أخرى ، فجوهر الاختلاف بين الأساليب الكتابية في الطريقة انما هو صورة الفرق الطبيعي الذى به اختلفت الأمزجة النفسية بعضها عن بعض على حسب ما يكون فيها أصلا أو تعديلا ، كالعصبي البحت والعصبي الدموى وغير ذلك مما هو مقرر فى الفروع الطبية ، وبهذا يقرر الرافعي أن الاسلوب فى انشاء كل أديب متمكن ليس الا مزاجا طبيا للكلام ، وما الكلام الا صورة فكرية من صاحبه (١) .

ويبدو أن الرافعي قد أفاد هنا ببعض ما ألم به المرصفي فى الوسيلة، كما يبدو أنه ألم بشكل أو بآخر بمقولة (بوفون) فى الربط بين الأسلوب وصاحبه ، حتى انه ليقرر صراحة بامعانه الاستنتاج فى كل ما قرأه من أساليب العربية فكان يستوضح أكثر أوصاف الكاتب من أسلوبه ، وخاصة تلك الاوصاف النفسية التى تكون من تأثير الامزجة ، ويمكن تبين هذه الحقيقة اذا عرفنا أديبا ليمفاوى المزاج مثلا وأراد أن يأخذ فى أسلوب كأسلوب الجاحظ وهو من أدق الأساليب العصبية فانه لا يصنع شيئا ، واذا نتج له كلام على هذه الطريقة فلا يجىء الا مضطربا متعثرا مطبقا أبواب التعسف والتكلف ، ويرجع الرافعي أسباب فشل بعض الادباء فى أن يكون لهم أسلوب متميز كأسلوب ابن المقفع أو عبد الحميد أو سهل بن هارون أو الجاحظ الى أن أحدهم اذا استطاع تعديل مزاجه على وجه من الوجوه الطبية فانه يخفق لا محالة ، فلا يكون أسلوبه الا وفق مزاجه الخاص به ، وليس أدل على ذلك مما حاوله عبد الحميد الكاتب الذى أخذ نفسه بحفظ كلام أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنه ، وارادها على طريقته ، ثم جاءت كتابته فنا آخر لم يستحكم اتفاق الاسلوب بينها وبين ما أثر من كلام على (٢) .

ومن هنا كان للقرآن أسلوب مباين بنفسه لكل ما عرف من أساليب البلغاء فى ترتيب خطابهم ، وتنزيل كلامهم ، وليس فى أسلوبه شىء يغض من موضعه ، أو يذهب بطريقته ؛ أو يدخله فى شبه من كلام الناس ، أو يرده الى طبع معروف من طباع البلغاء (٣) .

فأهم خصـائص ارتقاء الاسلوب كائن فى التميز والتفرد ، ولو جاء

---

(١) اعجاز القرآن : ٢٦٧ .
(٢) السابق : ٢٦٨ .
(٣) السابق : ٢٦٦ .

القرآن على مثل كلام العرب في الطريقة والمذهب ، وفى الصفة والمنزلة ، لما صلح أن يكون سببا لما أحدثه ، ولذهب مع كلام العرب ، ثم لتدافعته العصور والدول ان لم يذهب ، ثم لبقي أمره كبعض ما ترى من الامور الانسانية لا ينفرد ولا يستعلى (١) .

ومن الملاحظ الدقيقة عند الرافعي جعله اللغة على قسمين : اللغة العامة والتى تمثل العربية على اطلاقها ، واللغة الخاصة وهى التى تخرج من اللغة العامة والتى تتميز باختصار الطريق فى أداء المعانى الى النفس ، وبناء هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعـانى وترجمتها للنفس ترجمة موسيقية بالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها ، وبهذه اللغة الدقيقة فى التركيب والدلالة يكتب الكاتب وينظم الشاعر ، فتكون طبائع المعانى كأنها هى التى تتكلم وتخرج الصور الكلامية وكأنها ضرب من الخلق العقلى فيه الجلال والرهبة والاقناع ، فيه شيء من القوة الغامضة التي تصل بين المعنى وسر النفس (٢) .

وهذه اللغة الخاصة يمكن تبين ملامحها وخصائصها فى سياق اللفظ ونظمه ، وتركيب المعاني وتصريفها ووجه تأديتها الى النفس ، وما عسى أن تعارضه النفسى به أو تدافعه وتلتوى عليه من قبله .

كما أن هذه اللغة الخاصة لابد وأن ترتبط بطبيعة المتلقين وطبقات افهامهم ، واعتبارها بما هو أبلغ فى نفسه وأعم فى وضعه ، كما أنها لابد أن تتمثل في طبيعة العلاقة بين التراكيب ، وارتباط المعنى بما قبله ، واندماجه فيما بعده ، ومساوقته لأشباهه ونظائره .

ولا يكتفى الرافعى بهذا المستوى العميق فى ادراكه لمفهـوم اللغة الخاصة ، بل ان المستوى السطحى للأداء له دوره الأساسى من حيث تدبر الألفاظ على حروفها وحركاتها وأصواتها ولحونها ، ومناسبة بعضها لبعض في ذلك ، والتغلغل فى الوجـوه التى من أجلهـا اختير كـل لفظ فى موضعه أو عدل اليه عن غيره ، من حيث موافقته لمعنى الجملة ونظمها ، ومن حيث دلالته فى نفسه وملاءمته لغيره (٣) .

---

(١) اعجاز القرآن : ٣١٨ .

(٢) السابق : ٣٤٢ .

(٣) السابق : ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

وفى هذا المستوى السطحى يؤكد الرافعى على أن طبيعة الاسلوب يجب أن تجرى على أصل من تحقيق الحروف وتفخيمها ، وان أصـــوات الحروف انما تنزل منزلة النبرات الموسيقية المرسلة فى جملتها ، ولابد مع ذلك من نوع فى التركيب وجهة من التأليف حتى يمازج بعضها بعضا ، ويتألف منها شىء مع شىء فتتداخل خواصها ، وتجتمع صفاتها ويكون منها اللحن الموسيقى ، وهو لا يتأتى الا من التركيب الصوتى الذى يثير بعضه بعضا على نسب معلومة ترجع الى درجات الصوت ومخارجه وأبعاده (١) ٠

وكما ربط الرافعى بين المعنى ، أو المستوى العميق والابعاد النفسية ، يربط أيضا بين هذا المستوى السطحى والانفعال النفسى أيضا ، فليس يخفى أن مادة الصوت هى مظهر الانفعال النفسى ، وان هذا الانفعال بطبيعته انما هو سبب فى تنويع الحركات المختلفة فى اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما فى النفس من أصولها ٠ ثم هو يجعل الصـــوت الى الايجـاز والاجتماع ، أو الاطناب والبسط بمقدار ما يكسبه من الحدة والارتفاع والاهتزاز وبعد المدى ونحوها مما هو بلاغة الصوت فى لغة الموسيقى (٢) ٠

وواضح هنا مدى تأثر الرافعى بالبلاغيين القدامى فى مقولتهم بوجود مستويين للأداء يتمثل أولهما فى اللغة النفعية أو المألوفة ، ويتمثل الآخر فى اللغة الابداعية أو الفنية ، فاطلق على الأولى اللغة العامة وعلى الاخرى اللغة الخاصة ٠

وواضح أيضا أنه فى حديثه عن اللغة الخاصة أفاد بما قدمه ابن سنان الخفاجى فى سر الفصاحة عن الحروف والاصوات وصلتها بالاداء الفنى وربما كانت اضافة الرافعى متمثلة فى ربط هذه المباحث بالنواحى النفسية بالمعنى الذى أدركه من هذا المصطلح ٠

وقد شغله ــ كما شغل البلاغيين قبله ــ التفرقة الحاسمة بين ما هو شائع فى الأداء المألوف وبين ما هو فردى ، من حيث كان الجانب الأخير هو المدخل الطبيعى للمستوى الفنى ، ومن ثم كان المدخل الأساسى لقضية الاعجاز ٠

وربما كان تأثره الشديد بعبد القاهر هو الذى جعله يعاود الحديث بمفاهيمه بين الحين والآخر ، ففى مجال تناوله الكلمة المفردة يدرك أن

(١) اعجاز القرآن : ٢٨٢ ٠
(٢) السابق : ٢٨٤ ، ٢٨٥ ٠

قيمتها الحقيقية انما تأتى من التركيب الذى يكسبها روحا لن تتوافر لهـا اذا أفردت ، وهذه الروح انما تكتسب من السياق الذى يرد فيه هذا التركيب ، فكما ان اللفظة في افرادها تكتسب معنى فى نفسها من وضعها اللغوى ، نجدها تكتسب فى التركيب وفى السياق معنى اضافيا حتى اذا عزلناها وميزناها من تركيبها ضعفت ونقصت ، وهذا المعنى الاضافى، هو ما يطلق عليه الرافعى : روح التركيب (١) ٠

ويرى الرافعى أن النسق البليغ لابد وأن تتوفر له أصوات ثلاثة :

أولها : صوت النفس ، وربما يقصد الرجل بذلك الجو النفسى الذى يحيط بنسق الأداء ثم يتلبس به ، بحيث يستجمع الكلام به أسباب الاتصال بين الالفاظ ومعانيها وبين هذه المعانى وصورها النفسية ، ويمكن تلمس هذا الصــوت النفسى فى الصوت الموسيقى الذى يكون من تأليف النغم بالحروف ومخارجها وحركاتها ، ومواقع ذلك من تركيب الكلام ونظمه على طريقة متساوقة متساوية (٢) ٠

ثانيها : صوت العقل ، وربما كان يقصد به الفكرة التى يتضمنها التركيب، حيث يراه متمثلا فى الصوت المعنوى الذى يكون من لطائف التركيب فى جملة الكلام ، ومن الوجوه البيانية التى يدار بها المعنى حتى لا يخطىء طريق النفس ٠٠

ثالثها : صوت الحس : ــ وهو عنده أبلغهن شأنا ــ ويتمثل فى دقة التصور المعنوى ، والابداع فى تلوين الخطاب ، ومجاذبة النفس مرة وموادعتها مرة أخرى ، واستيلائه على محضها بما يورد عليها من وجوه البيان أو يسوق اليها من طرائف المعانى (٣) ٠

والحق أن كلام الرافعى فى هذه الأصوات مشوب بالغموض الشديد حتى يصعب أن يتبين المرء بدقة المقصود بكل صوت منها ، وان كان من المحتمل أن كلامه فيها هو الذى فتح الباب أمام الشايب وغيره ممن ساروا بالبلاغة في طريقها الجديد ليحددوا الاسلوب بعناصره الثلاثية الفكر والعاطفة والوسائل التعبيرية ، وهو تحديد أضر بالبحث البلاغى أكثر مما أفاده كما سوف نرى عند حديثنا عن كتاب الاسلوب للشايب ٠

---

(١) اعجاز القرآن : ٣٢٥ ٠
(٢) السابق : ٢٩٠ ، ٢٩١ ٠
(٣) السابق : ٢٩١ ٠

وليس أدل على الغموض والاضراب من عودة الرافعي مرة أخرى وجمع كل عناصر الاسلوب تحت ما يسميه : الصورة النفسية للتأليف . والتى بها يحيل الانسان المادة المخلوقة فى الطبيعة الى معانى تصورها فى نفسه ، أو تصورها حتى ترى النفس هذه المادة المصورة وتحسها ، على حين قد لا يراها المتكلم الذى أهدفها لكلامه غرضا ، ولكنه بالكلام كأنه يراها (١) .

بل من الملاحظ أنه عاد الى اهمال صوت الحس ، والاهتمام بالصوت النفسي وحده . وذلك أن الكلام اذا ركب على أصل من التركيب لا يتأدى بالمعاني الى أبعد من مظاهر الحس ، فهذا يكون الكلام الطبيعى — والذى سبق أن اطلق عليه اللغة العامة — وهو لا يعطى للمتكلم أية فضيلة ، بل ان الناس فيه جميعا على سواء اما اذا خرج الكلام الى أن يكون فى أوضاعه ومعانيه كأنه تصرف من الحواس في أنواع الادراك ودرجاته ، فهذا هو الكلام النفسى الذى يضيف الى صفة المتكلم صفة البلاغة (٢) .

ويبدو أن الرافعى أدرك هذا الاضطراب فعاد مرة أخرى يعطى للجانب النفسى حقه وللحواس حقها ، ذلك أن الكلام اذا ارتفع الى أن يصير فى تقلبيه ومداورته كأنه طرق ما بين الحواس فى أنواع ادراكها — وبين النفس فلا يخطىء التأثير • ولا ينافر جهة من جهاته ولا يعدو أن يبلغ من الفؤاد مبلغه الذى قسم له — فهذا هو الكلام الذى يظهر البليغ ويميزة بين قومه ، حتى انه ليمثل أحد المجاميع النفسية فى الارض من أفراد العظماء كالشعراء (٣) .

وربما كانت الدراسات النفسية التى كثر الحديث عنها فى مطلع هذا القرن من الاسباب التى دفعت بالرافعي الى ترداد كلمة (النفس) و (النفسى) فى حديثه عن الاسلوب كمدخل للحديث عن اعجاز القرآن — دون أن يكون لأى من اللفظين تحديد واضح في مفهومه ، مما جعل كلامه مشوبا بالغموض الكثيف كثيرا من الاحيان والاضطراب في بعضها كما لمحنا ، فهو لم يتجاوز بالمصطلحين ما يدركه عامة الناس منها ، دون تبين لما يمكن أن يقود ترديدها الى أمور تتصل بالانسان فى أخص أحواله ، والى اكتشاف السطح الساذج الذى يتفتق عن عمق معقد ثرى يمثل المنبع السرى للعواطف والاحساسات ، كما يمثل الطاقة الفعلية الكامنة فيه ، كما يمثل الدوافع

---

(١) اعجاز القرآن : ٣١٢ .

(٢) السابق : ٣١٢ ، ٣١٣ .

(٣) السابق : ٣١٣ .

والقيم والخصائص التي تتيح له تبني أساليب جمالية وتشكيلية تلعب دورا رئيسيا في ابداعه الأدبي شكلا ومضمونا ٠

ولهذا كله لم يستطع الرافعي أن يغطي مساحة ولو ضئيلة من الجانب النفسي الفعال في ابداع الاسلوب ، وكل ما استطاعه كثيرا من العبارات الانطباعية ، وكثيرا من التعبيرات الهلامية التي لا نمسك فيها بمفهوم واضح محدد في الكشف عن الجانب التشكيلي للصـــياغة والتركيب بالنسبة للاسلوب ، فأعلى طبقات اللغة ـ عنده ـ هي التي تأتي من وراء النفس لا من وراء اللسان ، وادارة المعاني تأتي على سنن ووجوه تجعل الالفاظ كأنها مذهب هذه المعاني في النفس ، وقصور هذه المعاني من القائها في ألفاظ تقصر بحقيقتها النفسية (١) ٠

ويبدو هذا الادراك القاصر في تمثل الحقيقة النفسية التي تكمن وراء التراكيب والالفاظ هو الذي جعل الرافعي يقلل من شأن العقل والتفكير في الابداع الأدبي ويعلي من شأن الالهام ويجعله طبقة فوق العقل وفوق الارادة ٠ (٢) وعلى هذا فان الكلام البليغ المتفرد هو الذي يقوم على السياسة المنطقية على طريقة البلاغة لا على طريقة المنطق ، من حيث كان المنطق معتمدا على الأقيسة المعروفة المكررة التي يسترسل بعضها الى بعض ويراد بها الزام المخاطب عقليا لا شعوريا ٠

أما طريقة البلاغة فانما يراد بها تحقيق المعنى واستبراء غايته ، وأخذ الوجوه والمذاهب على النفس من اجزائه التي يتألف منها حتى لا تصدف عنه ولا تجد لها مذهبا ولا وجها غير القصد اليه ، فيكون من ذلك الالزام البياني الذي توحيه طبيعة المعنى البليغ ٠ (٣)

---

(١) اعجاز القرآن : ٣٤٦ ٠

(٢) السابق : ٣٥٤ ٠

(٣) السابق : ٣٥١ ٠

دفاع عن البلاغة

قدم الاستاذ أحمد حسن الزيات (١) فى هذا المؤلف محاولة لدراسة الأسلوب من خلال حصيلته التى جمعها من التراث القديم فى البلاغة حيث تفهم هذا التراث وتشربه ، ومن خلال حصيلته من القراءة فى النقد الفرنسى ، وقد وقف الزيات موقفا وسطا بين التمسك بالقديم وتقبل الجديد ، بحيث لا ينغلق أمام ما قرأه فى النقد الغربى ولا يهمل ما تشربه من التراث البلاغى القديم ، وتقدم لدراسة الاسلوب وهو يرى فى هذا التراث العربى كثيرا من القيم الفنية مما يمكن أن نستعين به ونحن بسبيل مواجهة هذا الطوفان الفكرى القادم من الغرب ، ويبدو ان الرجل توقف فى افادته من القديم عند ما قدمه العسكرى وعبد القاهر لأن الدراسة البلاغية بعدهما أخذت فى التحجر والجمود ، كما أن كتب النقد والبلاغة القديمة لم تحاول استلهام ما قدمه عبد القاهر ومن سبقه فى ميدان الاسلوب بحيث تطور ما دلوهم عليه من خصائص فنية وصفات لفظية (٢) ، كما لم يحاولوا الافادة مما قدمه ابن خلدون فى دراسة الاسلوب ٠

وقد حاول أن تكون دراسته معتمدة على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الاسلوب عند الغربيين ، ومن هذا المنطلق يعرف الاسلوب بأنه : طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة فى اختيار الألفاظ وتأليف الكلام (٣) وهو بذلك يمتاح مما قاله عبد القاهر حول النظم وقدرة الشاعر أو الناثر على تركيب الكلام على حسب مقتضى النحو ، وهو فى نفس الوقت يربط بين الاسلوب والفن الذى يعالجه المبدع ، ثم بين الاسلوب والموضوع الذى يتناوله ، ويبدو أن هذا التعريف لم يشبع رغبة الزيات فى التحديد فيعود

---

(١) ولد سنة ١٨٨٦ وتعلم بالأزهر ثم عمل بالتدريس ٠ واجاد الفرنسية ، ثم التحق بالحقوق وحصل على اجازتها من باريس ، وقد أنشأ مجلة الرسالة وانتخب عضوا بمجمع ــ اللغة العربية ، ورأس مجلة الأزهر ، ومن أهم مؤلفاته : وحى الرسالة ــ فى أصول الأدب ــ دفاع عن البلاغة ــ تاريخ الأدب العربى ، كما ترجم آلام فرتز وروفائيل ، وتوفى سنة ١٩٦٨ ٠

(٢) دفاع عن البلاغة ــ احمد حسن الزيات ــ عالم الكتب ط ٢ سنة ١٩٦٧ : ٦٨ ٠

(٣) السابق : ٧٠ ٠

الى تعريف الاسلوب مرة أخرى بأنه : طريقة خلق الفكرة وتوليدها وابرازها في الصورة اللفظية المناسبة (١) فالاسلوب خلق مستمر ، خلق الألفاظ بواسطة المعاني ، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ فالاسلوب ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده . وانما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه ، وتلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة ، والمسلك العام للزيات يدل على قربه من الاتجاهات الرومنسية لأن الأدب عند الرومنسيين والشعر على وجه الخصوص ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا مستمرا ، وأداة الخلق هي الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة . والضابط عندهم هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها على نحو يثير جوا من المشاعر ويهز الوجدان (٢) .

ومن الملاحظ الهامة عند الزيات محاولته الربط بين اللغة وصفات الامة من حيث تبادل التأثير بينهما ، وهذا يعني أن اللغات تتمايز بتمايز الأجناس ، ويبدو في ذلك متأثرا بدعوة فردريك موللر Friedrich Mulelr الذي كان يصنف اللغات طبقا لميزات جنسية وعرقية (٣) والزيات يريد أن يخرج من ذلك الى الربط بين اللغة وأسلوب الكاتب « فاللغات التي اكتسبت من مدنية أهلها رقة اللفظ وأناقة العبارة ، ومن شاعريتهم جمال الصورة وروعة الأخيلة ، تغني الكاتب بموسيقاها وحلاها عن كد القريحة في ابتكار المعاني واستنباط الفكر ، أما اللغات التي لم نؤتها الطبيعة حظا موفورا من سحر اللفظ وفنون الصياغة ، فكتابها مضطرون الى أن يعوضوا أساليبهم من ذلك وجازة التعبير ورزانة التفكير ومد القارىء بفيض من المعاني يشغله عن الفكر فيما فاته من جمال الاسلوب » (٤) .

فاللغة تأخذ بنصيبها من الملامح الخاصة بالأمة بما فيها من عناصر مميزة ، وهذا المفهوم قد أغرى الزيات في الزهو بلغته وبما فيها من خصائص تتفوق بها على غيرها من اللغات ، وهي فكرة نراها بعيدة عن الصواب ، ولعل هذا ما قاده الى القول بأن هناك تراثا جماعيا في الصفات المميزة للغة ، وعلى قدر ما تكون هذه الخصائص في الأمة تكون قابلية الأساليب فيها للاختلاف . فالصفات القومية في الأمة العربية كانت في

(١) السابق : ٧٦ .

(٢) الأدب ومذاهبه ـ د. محمد مندور ـ نهضة مصر : ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) اللغة والمجتمع ـ د. محمود السعران ـ المطبعة الأهلية بنغازي ١٩٥٨ : ٤١ .

(٤) دفاع عن البلاغة : ٧٢ .

جاهليتها شديدة الظهور والعموم حتى لم يكن بين صفات الفرد وصفات الجماعة الا فروق لا تكاد تلحظ (١) •

والفنان العبقري – عند الزيات – هو الذى يستطيع أن يغلب صفاته الخاصة على على صفات قومه العامة فيتميز طابعه ، ويستقل أسلوبه ، أما العاديون والمقلدون وحفظة التعابير فتظل أساليبهم نسخا منقولة عن الأصول العامة الموروثة لا يختلف بعضها عن بعض (٢) •

وقد أثار الزيات خلال بحثه فى الاسلوب قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ، وعرض لاتجاهات النقد القديم فى هذا المجال ، فهناك من يرى العلاقة بينهما كالعلاقة بين الجسم والثوب ولكل منهما وجود مستقل عن الآخر برغم ما بينهما من تلازم ، فالجسم يقوم بحساب الخلقة والثوب يقوم بحساب الصناعة ، وهناك من يرى أن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الروح والجسد ولا يوجد هذا بغير ذاك ، والزيات على الرأى الثانى على أساس أن الاسلوب عنده هو الهندسة الروحية لملكة البلاغة (٣) والواقع أن الزيات تجاوز بما قاله حدود ما نعرفه عن البلاغة والنقد القديمين فما نعرف أن أحدا من الدارسين القدامى أدعى بوجود استقلال متميز للفظ عن المعنى ، قد يرى بعضهم أن الجمال يستكن فى اللفظ ، وقد يرى البعض الآخر أن الجمال انما يكون فى المعنى ، ولكنهم جميعا رأو أن اللفظ والمعنى كوجهى العملة لا يمكن الفصل بينهما فى الحقيقة ، واذا فعل أحدهم ذلك فانما يفعله بدافع تعليمى خالص • والزيات بما قاله عن اللفظ والمعنى واتحادهما اتحاد الروح والجسد لم يخرج عما قاله عبد القاهر الجرجانى « فلو غيرنا فى الصورة تغيرت الفكرة واذا غيرنا فى الفكرة تغيرت الصورة ، فقولنا : اعنيك ، غير قولنا : اياك أعنى ، وقولنا : كل ذلك لم يكن ، غير قولنا : لم يكن كل ذلك » (٤) فترتيب الالفاظ فى النطق يكون بترتيب المعانى فى الذهن ، وان مزية الألفاظ ليست فى سماعها بالأذن بل حيث ننظر بالقلب ونستعين بالفكر (٥) وهو ما ذكره عبد القاهر قبل ذلك فى ترتيب الالفاظ على ترتيب المعانى فى النفس ، ولن يتصور فى الالفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل بحيث يكون من حق

---

(١) دفاع عن البلاغة : ٧٠ ، ٧١ •

(٢) السابق : ٧١ •

(٣) السابق : ٧٤ •

(٤) السابق : ٧٤ •

(٥) السابق : ٧٥ •

هذا أن يسبق ذلك ، ومن حكم ما هاهنا ان يقع هنالك ، فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فليس ذلك راجع الى اجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوى ، بل الى أمر يقع من المرء فى فؤاده (١) ·

ومن الملاحظ الهامة أيضـــا أن الزيات بعد أن ارتضى كون اللفظ والمعنى كالجسد والروح عاد مرة أخرى لينتصر لأصـحاب الصياغة لأن تجويد الصورة عنده يستلزم تجويد الفكرة وليس كذلك العكس (٢) ويبدو أن اعجابه بالرومنسيه ثم اطلاعه على مبادىء الحركة الواقعية هو الذى ساقه الى هذا الرأى حيث أعجب بفلوبير أستاذ المدرسة الواقعية ، فبرغم اعجـاب فلوبير بالمذهب الرومنسى ونهمه فى قراءة مؤلفـــات الشعراء الرومنسيين · كان اتجاهه الى الواقعية بحيث أصبحت عنده المذهب الأول والمثل الأعلى (٣) ·

« وفلوبير هذا كان أمام الصناعة في فرنسا ، أخذ نفسه بالتزام ما لا يلتزم غيره فكان لا يكرر صوتا فى كلمة ، ولا يعيد كلمة فى صفحة ، وكانت اذنه هى الحكم الأعلى فى صوغ الكلام ، فلا تسيغ منه الا ما حسن انسجامه وتعادلت أقسامه وتوازنت فقره » (٤) ولكن لا نتصور أن يكون كلام فلوبير هنا مقصودا به نصرة أصحاب الصياغة فقط ، ذلك أن الرجل كان يضع القيمة الجمالية فوق كل اعتبار ، ويرى ان خلق الجمال هو مهمة الفنان الوحيدة ، وكان يرى هذا الجمال مزيجا من الفكرة والصـــورة وأسلوب التعبير (٥) فليس هناك مجال لقصر مجال الجمال والابداع عنده على الصياغة وحدها كما فهم الزيات ·

وفى سبيل انتصاره للصياغة يردد مقولة بوفون « الاسلوب من الرجل نفسه » ويحملها مالا تحتمل فى سياقها التى وردت فيــه ، فهى « لا تعنى أكثر من أن الاسلوب سمة شخصية فى استعمال اللغة لا يمكن تكرارها » (٦) ولكن الزيات يقيم عليها دعواه بأن الأفكار تكون ــ قبــل

---

(١) أسرار البلاغة : ٣ ·

(٢) دفاع عن البلاغة : ٧٩ ·

(٣) دراسات مقارنة ــ د· ابراهيم عبد الرحمن ــ مكتبة الشباب ١٩٧٥ : ٥٥ ·

(٤) دفاع عن البلاغة : ٧٩ ·

(٥) دراسات مقارنة : ٥٧ : ٥٨ ·

(٦) مفهوم الأسلوب : ٥٣ ·

أن يفرغها الفنان فى قالبه الخاص ـ من الأملاك العامة ، فاذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة الملائمة تصبح ملكا خاصا له . تسير فى الناس موسومه بوسمه ، وتعيش فى الحياة مقرونة باسمه (١) وهو بذلك يعمد الى أن يطابق بين رأى بوفون وما قاله الجاحظ من أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والبدوى والقروى والمدنى ، وانما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٢) ، ومقتضى هذا الرأى أن الأدب عبارة جميلة وكفى ، فلو كان المضمون وضيعا واللفظ شريفا ، لما نال‌ذلك من شأن الكاتب بل لعد مقياس براعته .

وقد جعل الزيات للاسلوب صفات ثلاثه جامعه لا بد من توافرها لتحقيق البلاغة : الأصالة ، والوجازة ، والتلاؤم (٣) .

والأصالة تمثل شخصية الكاتب الخاصة فى الفكرة والصورة والروح ، ويراديها بناء الاسلوب على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطرافة العبارة ، وهو يقصد بخصوصية اللفظ هنا ما قصده عبد القاهر من تركيب اللفظة فى الجملة لأن الكلمة ميته ما دامت فى المعجم ، فاذا وصلها الفنان الخالق باخواتها فى التركيب ، ووضعها فى موضعها من الجملة دبت فيها الحياة ، وسرت فيها الحرارة ، وظهر عليها اللون (٤) أما الركن الآخر وهو طرافة العبارة فأسه الابتكار فى حكاية الخبر ، وتصوير الفكر وتقويم الموضوع (٥) .

الصفة الثانية هى الوجازة وهى عنده ـ حد البلاغة ـ كما هى عند القدماء وقد جعلها أصلا فى بلاغة العربية ، كما جعلها أول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية لأن الاولى اجمالية والأخرى تفصيلية (٦) .

وفضل الايجاز يكمن فى احترام المتكلم لوقت القارىء والسامع بحيث يبعد عنهما الملل ، ولذا فعلى الكاتب ان يهتم بما يكتب فينقيه من الحشو ويصفيه من الفضول ، ويخلصه من الترادف والتقريب ، ولكنه يعود مرة

---

(١) دفاع عن البلاغة : ٨١ ، ٨٢ .
(٢) الحيوان ـ ١٣١ ، ١٣٢ .
(٣) دفاع عن البلاغة : ٩٥ وما بعدها .
(٤) السابق : ٩٦ ، ٩٧ .
(٥) السابق : ٩٨ .
(٦) السابق : ١٠٣ .

أخرى ويسوى بين الاجمال والتفصيل لأن كلا منهما حسن فى بابه ، وقد يكون التفصيل من الايجاز اذا قدر لفظه على معناه .

والايجاز الذى يعنيه أن يدل اللفظ على المعنى ولا يزيد عليه ، فان كان ناقصا عنه فهو ايجاز الحذف والقصر ، وان كان مساويا له فهو ايجاز التقدير والمساواة ، ومن الملاحظ أن الزيات هنا لم يستوعب ما قدمه السكاكى فى هذا المبحث حيث كان أكثر واقعية فى حديثه عن المستويات الثلاثة ، ذلك انه رفض اضفاء أى قيمة فنية على المساواة ، بل انه جعل الايجاز والاطناب أمرين نسبيين لا يمكن تبين أى منهما ، فقد يكون الكلام مطنبا وهو موجز بالقياس الى كلام آخر ، ومن هنا رأى أن تقرير مواضع الايجاز والاطناب انما يرجع الى متعارف الأوساط (١) .

والصفة الأخيرة من صفات الاسلوب هى التلاؤم (٢) وهى العنصر الجمالى فى الاسلوب ، لأن الانسان بطبعه ولوع بالجمال فى كل ما يحيط به أو يستعمله من بيت وطعام وأثاث وطبيعة ، فلا بد أن يمتد هذا الولع الى الاسلوب وما فيه من عذوبة الكلمات وتناسق الفقرات ، وتوازن الجمل ، وائتلاف الأصوات .

وهو يرى أن هذا الجمال اللفظى تابع لقوة العاطفة وجلالة الموضوع ، لا فرق فى ذلك بين أدب العامة أو أدب الخاصة بحيث يكون الكلام خفيفا على اللسان ، مقبولا فى الأذن ، موافقا لحركات النفس ، ومدار ذلك كله على الذوق السليم والاذن الموسيقية . والزيات فى ذلك كله لم يخرج عما قاله أبو هلال العسكرى ، وابن الاثير ومن لف لفهما فى هذه المباحث التى تختص بالكلمة فى حالة أفرادها وفى حالة تركيبها .

ويختم الزيات دراسته فى الاسلوب بالربط بينه وبين طبيعة الشخصية (٣) لأن الأسلوب البليغ بعد ذلك من لوازم القوة لا ينفك عنها الا فى الندرة وهو يقصد بالقوة هنا قوة الروح لا قوة العضل ، فكلما قويت روح الانسان قويت كلمته ، وفى هذا السياق يستشهد برجال عظام كعلى والحجاج وطارق ، والاسكندر ونابليون ، وهتلر وتشرشل ومصطفى كامل .

وليست معنى قوة الأدب ما كان موضوعه شديدا كالحرب ، وليس معنى ضعفه ما كان موضوعه لينا كالحب ، وانما الأدب القوى ما صدر عن

---

(١) مفتاح العلوم : ١٢٠ .

(٢) دفاع عن البلاغة : ١١٦ وما بعدها .

(٣) السابق : ١٣٤ وما بعدها .

قوة الروح وصدق الشعور وسمو الالهام ، والمعية الذهن ، وصـدق لفظه وانسق اسلوبه (١) ٠

ويتضح لنا من خلال هذه الدراسة التى قدمها الزيات عن الاسلوب أنه أقام دراسته على عناصر ثلاث : المبدع ، المتلقى ، الاسلوب نفسه ، فربط بين هذا الاسلوب ومبدعه أحيانا ، ثم ربط بينه وبين متلقيه مرة ثانية ، ثم ربط بين الاسلوب وموضوعه طورا ثالثا ، فالاساليب تتعدد وتتفاوت وتسمو وتهبط تبعا لهـذه العناصر التى تناولها بالدراسـة ، والاسـاليب تختلف باختلاف الذهن والثقافـة والنوع والغرض والحال والشخص الذى يتحدث ، فأسلوب القصة غير أسلوب الرواية ، وأسلوب العتاب غير أسلوب الشكر ، وأسلوب التأثير غـير أسلوب الاقنـاع ، وأسلوب العالم غير اسلوب العامل وكل اسلوب بليغ فى بابه مقبول من أصحابه (٢) ٠

---

(١) دفاع عن البلاغة : ١٣٧ ٠

(٢) السابق : ٩٣ ، ٩٤ ٠

الأسلوب

يمكن اعتبار كتاب « الاسلوب » الذى ألفه الاستاذ أحمد الشايب (١) من أكبر المحاولات فى دراسة الاسلوب ، والبحث فى مجالاته ، وقد كان هـذا المؤلف ثمرة خبرة طويلة فى معايشة البلاغة والنقد القديمين ، مع الاطلاع على بعض الوان الثقافة النقدية الأجنبية ٠

لقد تبين للمؤلف أن الدراسات النظرية فى النقد القديم مزجت بين هذا النقد وبين البلاغة ، ولم تعد هناك حدود تفصل بينهما ، وانتهى هذا الامتزاج الى انشعاب الدراسة البلاغية الى علوم ثلاث : هى المعانى والبيان والبديع ، ففى المعانى تدرس الجملة ، وما فى حكم الجملة سـواء أكانت متصلة أم منفصله ، وفى البيان ندرس الصور البلاغية بألوانها المختلفة من تشبيه ومجاز وكناية ، وفى البديع تأتى توابع هذين العلمين كمكملات للأداء الفنى ٠

وفى محاولة عرض البلاغة القديمة فى ثوب عصرى يستفيد بالوافد من الفكر الغربى ، ينطلق الشايب فى بحث الاسلوب ، فحصر علم البلاغة فى بابين هما : الاسلوب ، والفنون الأدبية ٠

وفى الباب الأول تدرس القواعد التى اذا اتبعت كان التعبير بليغا ، أى واضحا مؤثرا ، فتدرس الكلمة والجملة والفقرة والعبارة والصورة ،

---

(١) تخرج فى دار العلوم ، وعمل بالتدريس بوزارة المعارف ، ثم عين مدرسا للغة العربية وآدابها فى كلية الآداب جامعة القاهرة ، ثم عمل رئيسا لقسم الدراسات الادبية فى كلية دار العلوم ، ومن مؤلفاته : الأسلوب ، أصول النقد الأدبى ٠ تاريخ النقائض فى الشعر العربى ٠ تاريخ الشعر السياسى الى منتصف القرن الثالث ٠

والاسلوب من حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوماته وموسيقاه (١) .

والباب الثاني ويسمى قسم الابتكار تدرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها ، وما يلائم كل فن من الفنون الأدبية ، وقواعد هذه الفنون كالقصة والمقالة والوصف والرسالة والمناظرة والتاريخ (٢) .

ويبدو أن منطلق الشايب فى دراسة الاسلوب كان هو منطلق الشيخ حسين المرصفى ، أى كلام ابن خلدون في تعريف الاسلوب وتحديد مفهومه ، فكلاهما أورد نفس تعريفه وناقش من خلاله القضايا الفنية التى نبعت من خلال هذا التعريف ، غير أن الشايب كان أوسع أفقا وأدق فهما ، وحاول أن يمزج مبحثه بكثير من معارفه في النقد الغربى الحديث .

وقد حاول اثارة قضية جدلية مع أولئك الذين تصور انهم يقصدون بالاسلوب العنصر اللفظى الذى يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وأوضح ان هذا العنصر اللفظى يرجع الى نظام آخر معنوى انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم ، فكان بذلك اسلوبا معنويا ، ثم تكون التأليف اللفظى على مثاله وصار ثوبه الذى لبسه ، أو جسمه اذا كان المعنى هو الروح (٣) .

وهذا القول تباعد به المؤلف عما نألفه فى البلاغة والنقد القديمين أيضا حقا قد وجدنا فيهما بعض آراء تتحدث عن اللفظ وبعضها الآخر عن المعنى ، ووجدنا عبد القاهر يتحدث عن التركيب اللفظى الذى ينطبق على الترتيب النفسى ، ولكن ذلك كله لم يقصد به هذا الفهم من وجود أسلوب معنوى وآخر لفظى ، وهو أمر أصر الشايب عليه فى كثير من صفحات مؤلفه . فهو عندما يتحدث عن كتابة التاريخ يقول : « أما الاسلوب اللفظى فيجب أن يكون واضحا جميلا .... » (٤) .

وعندما يتحدث عن المناظرة والجدل يقول : « والذى يعنينا هنا العبارة أو الاسلوب اللفظى ... » (٥) وفى حديثه عن فن الوصف يقول : « يجب أن تكون التراكيب والعبارات ذات نغمة عامة ملائمة لما يوصف ....

---

(١) الأسلوب ـ أحمد الشايب ـ مكتبة النهضة المصرية الطبعة السادسة سنة ١٩٦٦ : ٣٧ .

(٢) السابق : ٣٨ .

(٣) السابق : ٤٠ .

(٤) السابق : ٩٧ .

(٥) السابق : ١٠٠ .

بحيث يكون الاسلوب اللفظي حكاية الاسلوب المعنوى » (١) وفي حديثه عن أثر الشخصية في اختلاف الأساليب يقول : « وأما العبارة فهى العنصر اللفظي من الاسلوب ، أو هي هذا الاسلوب اللفظي الذى يقابل الاسلوب العقلي والصورى » (٢) ٠

وعندما أراد المؤلف أن يقدم تحديدا واضحا لمفهوم الاسـلوب لم يستطع أن يتخلص من توزيع فكره بين معارفه في البلاغة القديمة ومعارفه في النقد الحديث مما جعله يقدم عدة تعريفات لا تعريفا واحدا محاولا أن يستكمل بكل تعريف ما فاته في التعريف السابق بحيث يصل في النهاية الى مفهوم للاسلوب تصوره ولكنه لم يحسن عرضه بالشكل المستحدث الذى كان يهدف اليه ٠

فهو يقول عن الاسلوب انه « فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا ، أو تشبيها أو مجازا ، أو كناية ، تقريرا أو حكما وأمثـالا » (٣) وكأن الاسلوب هنا يرتبط بالنوع الذى يبدعه الأديب ، ومن العجيب أن تكون القصة بمعناها الفني مساوية في الأداء للمجاز أو الكناية ، مع أن الذى نعرفه أن هذا المجاز وتلك الكناية ليست سوى وسائل تعبيرية تدخل في أسلوب القصة أو غيرها من الفنون الأدبية ٠

ويبدو أن المؤلف قد أدرك عدم كفاية هذا التعريف فاستدرك قائلا عن الاسلوب انه : « طريقة الكتابة ، أو طريقة الانشاء ، أو طريقة اختيار الالفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتأثير » (٤) وهو هنا يحاول أن يركز مفهوم الاسلوب في التركيب اللغوى ذاته مع ربطه بمقدرة صاحبه على ايقاع اختياره على طريقة خاصة في تأليف الألفاظ ، ومع ربطه بالغرض الذى يهدف اليه المتكلم من الامور العقلية أو التأثيرية ، وهو في ذلك يكاد يقترب من عبد القاهر في فهمه للاسلوب ، وربما لهذا ختم كلامه في هذا التعريف بما ذكره عبد القاهر عنه من انه « الضرب من النظم والطريقة فيه » (٥) فهو يلمح في معناه الناحية الشكلية الخاصة

---

(١) الأسلوب : ١٠٦ ٠

(٢) السابق : ١٥٨ ٠

(٣) السابق : ٤١ ٠

(٤) السابق : ٤٤ ٠

(٥) دلائل الاعجاز : ٤١٨ ٠

بطريقة الاداء ، أو طريقة التعبير التى يسلكها الاديب تصويرا لما تشكل فى نفسه من صورة فكرية لنقلها الى سواه بالعبارات اللفظية ٠

وعندما يقارن الاسلوب فى الأدب بغيره من أساليب الفنون الأخرى يعود فيؤكد على أن الاسلوب هو طريقة التعبير ٠ لأن الفنون الأخرى لها طرق فى التعبير يعرفها الفنيون ويتخذون وسائلها من الالحان والألوان والحجارة ، وكذلك العلماء لهم رموزهم ومصطلحاتهم ومناهجهم فى البحث والأداء (١) ٠

فالاسلوب اذن هو طريقة التفكير والتصوير ٠ وهذا التحديد ـ كما نرى ـ يتناول بالدرجة الأولى عناصر الاسلوب التى تتحقق بوجود الصلة بينها ، كما انه يتضمن المراد من الاسلوب فى سائر الفنون من حيث هو تفكير وتصوير وتعبير ٠

ولعدم اطمئنان الشايب الى كل ما سبق من تعريفات للاسلوب يلجأ الى تعريف أخير يحاول ـ كما يقول ـ كشف الغموض ورفع الحيرة التى سيطرت على بعض الدارسين « وأعود مرة ثانية الى تعريف الاسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، أعود لأقول : ان تعريف الاسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظى ، فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعانى أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الافكار وعرض الخيال ، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى » (٢) ٠

ويتضح من هـذه التعريفات المتتابعة « ان الاستاذ لم يطمئن الى الوصف الذى يرتكز على ذاتية المنشىء ، وآثر عليه ـ ربما دون أن يشعر ـ وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها ، وهو بذلك يعبر ـ من ناحية ـ عن اهتزاز النظرة الرومنسية الى الأدب ، والحاجة الى نظرة أخرى ، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه ، وتدرسه على انه ظاهرة لها وجودها الخاص ، وكانت هـذه النظرة الى الأدب التى بدأت فى أوربا والولايات المتحدة الاميركية فى اعقاب الحرب العالمية الاولى ، وأخذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب فى حـذروا استحياء » (٣) وعندما يتحـدث المؤلف عن عناصر الاسلوب نلمح عودة بدراسة الاسـلوب الى منهج الدرس البلاغى القديم

---

(١) الأسلوب : ٤٤
(٢) السابق : ٤٩ ٠
(٣) مفهوم الأسلوب : ٥٥ ٠

بحيث تصبح العملية الفنية فى مجال القول عمليـة تعليمية خالصـة للتدريب على انشاء الأساليب بألوانها المختلفة ٠

والخطوة الأولى التى يجب ان يخطوها الكاتب فى مجال الابداع هى اختيار الفن الأدبى الذى يعتمد عليه لأداء ما فى نفسه من المعانى ، فهو مقالة ، أو قصيدة ، أو رسالة ، أو قصة ، أو خطابة عامة ، أو محاضرة ، أو كتاب مؤلف (١) ٠

الخطوة الثانية : يختار فيها المعانى أو الأفكار والحقائق الهامة ، ثم يرتب هذه الأفكار ترتيبا يصل به الى نتائجها المرادة ، فاذا انتقل من ذلك الى التعبير بعبارات واضحة فقد تكون له الاسلوب العلمي أو الأدبى بمعناه العـام (٢) ٠

والاسلوب العلمى يتكون ـ عنده ـ من عنصرين أساسيين : الأفكار والعبارات ٠ أما اذا لجأ الكاتب الى الخيال يصور به انفعاله ، فيضيق دائرة الأفكار ويأخذ منها أجلها وأشملها على أسباب القوة والجمال ، ثم يفسرها تفسيرا أدبيا فان ذلك ينتج لنا أسلوبا أدبيا خالصا (٣) ٠

أما العملية الاسلوبية فى هذين النوعين فلا تخرج ـ عنده أيضا ـ عن اختيار الأفكار وتنسيقها ، وايثار الكلمات الدقيقة ، وظهور العاطفة واستخدام الوسائل الخاصة لتصويرها (٤) ٠

ومن الواضح أن الشايب يقوم بعملية تباين أسلوبى على أساس وجود خواص معينة للقسمين الرئيسيين للاسلوب ، وهذه الخواص ترتبط بقدرة الكاتب على اختيار صيغ معينة ، أو تعبير محدد ، أو نمط من الانماط المتاحة الخاصة بالتصوير الفنى ، وهو ما يمكن ان نعتبره بالمفهوم الاسلوبى الحديث خرقا للنظام المألوف فى اللغة ، أو انحرافا عن المستوى العادى ذا شحنة عاطفية مع الاسلوب الأدبى ، وبغيرها فى الاسلوب العلمى ، والحق ان ذلك لا يمثل الا بعض الجوانب فى العملية الابداعية ، ولذا فان دراسته فى هذا المجال تنقصها بعض الأمور ، مثل علاقة هذه الانماط أو التراكيب بطبيعة المنشىء ، ومثل علاقتها بالظروف الاجتماعية والنفسـية ، ومثل

---

(١) الاسلوب : ٥٠ ٠
(٢) السابق : ٥٠ ٠
(٣) السابق : ٥١ ٠
(٤) السابق : ٦٢ ٠

ارتباط بعض صور الأداء بطبيعة المتلقى ، أو ما يعبر عنه أحيانا فى البلاغة القديمة بمراعاة الحال ، لاننا باغفالنا هـذه الجوانب نضيق اطـار النص الأدبى ونختزل وجوده فى بعد واحد فقط ٠

ومع اقرار الشايب بوجود أسلوب للشعر واسلوب للنثر ، نراه يوجد نوعا من الاتحاد بين الشعر والنثر ، فليس بينهما تضاد مطلق ، وانما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعى واختلاف شكلى (١) ٠

وناحية الاتحاد تظهر فى أن كلا منهما يتناول الموضوعات التى يتناولها صاحبه مما يتصل بالانسان والطبيعة ، وكل منهما يتناول الأشياء بالطريقة الفنية التى تبدو فيها شخصية الأديب (٢) ٠

أما ناحية الاختلاف فتقوم على اعتبار أن النثر تغلب عليه صـــفة الافادة والشعر تسوده صفة التأثير (٣) ، كما أن الوزن أخص ميزات الشعر وابينها فى اسلوبه ، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والاوتاد والفواصل ، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها (٤) ٠

والشايب هنا يتابع ابن الاثير الذى قال بتقارب موضوعات الشعر والنثر وانهما يشتركان فى كثير منها ، فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن الى الأهواء والأوطار ، فكذلك يكتب الكاتب فى الاشتياق الى الأوطان ومنازل الأحباب والاخوان ويحن الى الأهواء والأوطار (٥) ٠

وكما يكون هنـاك أسلوب للشعر وأسـلوب للنثر ، فان للشعر أساليب تختلف باختلاف الموضوع ، فأسلوب الحماسة أو الفخر قـوى جليل ، وأسلوب العتاب أو النسيب رقيق جميل ، وأسـلوب الوصف الطبيعى رائع جذاب ، وذلك كله راجع الى خاصية الانفعال الذى يؤثر فى

---

(١) الاسلوب : ٦٢ ٠

(٢) السابق : ٦٢ ٠

(٣) السابق : ٦٣ ٠

(٤) السابق : ٦٥ ٠

(٥) المثل السائر : ٤/٩ ٠

الجسم والعقل والسلوك سواء أكان خوفا ، أم حبا ، أم بغضا ، أم اعجابا ، ولكن بدرجات مختلفة (١) .

فاللغة عند المؤلف تصور الانفعالات تصويرا صادقا يلائم طبيعة هذا الانفعال بما فيها من موسيقى قوية أو ضعيفة ، خشنة أو رقيقة ، ناعمة منسجمة أو مختلفة ، وكل ذلك يمثل ظواهر طبيعة لما يحويه الأسلوب من معنى هو قوة الوجدان أو موسيقاه (٢) .

والاختلاف الوجدانى يتبعه اختلاف فى الاســـلوب ، فالعبارة التى تصور الغضب أو السخط أقوى من تلك التى تعبر عن الحزن أو الخوف أو الوله أو الخذلان .

ومن هذا المنطلق فى فهم الاسلوب يرى المؤلف أن أسلوب الحماسة أو الوعيد أقوى من أسلوب النسيب أو الاعتذار أو الرثاء ، وهو رأى يعوزه كثير من الدقة والموضوعية لأن مفهوم قوة الاسلوب ــ عنده ــ غير محدد ، برغم انه جعل كلامه فى هذا المجال قانونا عاما تخضع له الأساليب الأدبية عامة ، وأساليب الشعر خاصة (٣) ، فالقوة والضعف ــ فى مفهومى ــ لا ترتبط بطبيعة الغرض الذى يؤديه الاسلوب ، بل بما يحويه ذلك الاسلوب من خواص تعبيرية لها طبيعتها المميزة ، وقد تكون هذه الخواص كثيفة فى لون ، أو أقل كثافة فى لون آخر ، ولكن ذلك لا يؤدى الى الحكم بالقوة أو الضعف بالنسبة الى الغرض الذى سيق من أجله الكلام ، هذا فضلا على اننا لم نجد عند الشايب فى هذا القانون سوى عبارات انطباعية ذات مفهوم هلامى لا نخرج من ورائه بمفهوم حقيقى للقوة أو الضعف من مثل أوصاف الجليل ، الرقيق الرائع الجذاب ، الخشن ، الناعم ، وهى أوصاف استمدها من محفوظاته فى النقد العربى القديم .

ومن الملاحظ الهامة أن الشايب عندما أراد وضع قانونه الاسلوبى استند ــ على ما يبدو ــ الى نظرية ابن جنى فى اللغة والتى وضعها فى كتاب الخصائص فى فصل بعنوان « امساس الألفاظ أشباه المعانى » (٤) ومفاد هذا الفصل ان اللغة محاكاة لأصوات الطبيعة ، وهى نفس نظرية

---

(١) الأسلوب : ٧٣ .

(٢) السابق : ٧٤ .

(٣) السابق : ٧٥ .

(٤) الخصائص . بتحقيق محمد على النجار ــ القاهرة . مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٢ ، ١/٤٦ .

البو ـ وو » Bow - waw (١) ، وقد أدى الى وضع هذه النظرية ورود كلمات عديدة فى كل لغة لفظها يدل على معناها ، مثل الرنين والغنه والزقزقة ، والقهقهة ، والحفيف ، والخرير ، والخشخشة ، والطقطقة ٠

يأتى الشايب ويوجب على المبدع أن تكون كلماته من الدقة بحيث تكون صدى صادقا لما تحكى من صوت ، أو تؤدى من معنى ولون ، لكى يكون الاسلوب حاكيا ما وراءه ، اذا سمعه الانسان فكأنما يشهد الطبيعة فى ائتلافها ، والصور فى ائتلافها ، يسمع الرعد القاصف ، أو الأذى الصاخب ، أو البلابل الغريدة ، ومن ذلك خصت اللغة كل صوت باسم ، وكل لون بميزة ، وكثرت الكلمات التى تحكى صوت الطبيعة وتدل بجرسها على معانيها ٠

ومن ذلك الصخب لصوت الخصومة ، والزجل رفع الصوت عند الطرب ، واللجب صوت العسكر ، والهتاف رفع الصوت بالدعاء ، وزئير الأسد ، ونباح الكلب ٠٠٠٠ الى غير ذلك (٢) ٠

وهذا الوجوب الذى يفرضه على المبدع ـ من خلال هذا المفهوم ـ تعسف لا ترتضيه نظرية اللغة نفسها ، فالكلمات التى يمكن أن تفسر على هذا المبدأ قليلة جدا بالنسبة لمفردات لغة من اللغات ، وفضلا عن هذا فان هذه النظرية تعجز عن تفسير آلاف الكلمات التى لا يمكن أن نلمح فيها الآن أى علاقة بين مبناها ومعناها ، فما هى العلاقة مثلا بين لفظة « مكتب » والمعنى الذى تدل عليه ؟ ليس هناك فى الحقيقة أى علاقة ظاهرة يمكن أن تدعم هذه النظرية التى اعتمد عليها الشايب فى قانونه الاسلوبى الذى طرحه فى هذا المجال ٠

ومن منطلق عبارة « بوفون » « الاسلوب هو الأديب أو هو الرجل » كما ترجمها الشايب ـ ينطلق الى الربط بين الاسلوب والمنشىء (٣) ، فلكل منشىء طابعه الخاص فى تفكيره وتعبيره ، يمتاز به عن الآخر فى هذه العناصر ، دون أن ننسى أن المرجع فى اختلاف الاسلوب هو نفس الانسان ، وما يعرض له من دواع ينشىء فيها الأدب ، فهو تارة يعتمد على عقله ، وتارة يعتمد على عاطفته ، وتارة يجمع بين العقل والعاطفة ، وبتشكل

---

(١) نظريات فى اللغة ـ أنيس فريحة ـ بيروت ٠ دار الكتاب اللبنانى : ١٧ ٠
(٢) الأسلوب : ١٠٥ ٠
(٣) السابق : ١٢١ ٠

نفسى المنشيء تصدر فنون متباينة ، ولكل أسلوبه الخاص وغايته الممتازة ، فالشخص واحد والفن مختلف (١) ، والفن قد يكون واحدا والأشخاص متعددون ولكل شخص آثاره المتباينة فى تكييف الأسلوب تبعا لما يمتاز به فى عقله وشعوره وخلقه وثقافته ، ومذهبه فى الحياة (٢) .

ولا يتوقف اختلاف الأسلوب على اختلاف الفن أو اختلاف المنشيء فقط ، بل تدخل فى ذلك العوامل الجمعية ، فنجد العصر الواحد من العصور الأدبية له طوابع عامة شائعة بين أدبائه ، منها تتكون ميزاته الأدبية ، أو شخصيته الاسلوبية التى يخالف بها سائر العصور ، ونجد الشعب الواحد له خواصــه الأدبية التى تفرقه من آخر يوافقه فى لغته وجنس أدبه ، فالعصر الجاهلى له شخصيته الأدبية ، والعصر العباسى له أدبه الحضرى ، وعصرنا الحديث له طابعه العام فى الأدب ، وكذلك الأمم فى هذا الشأن ، فمنذ القرن الرابع الهجرى أخذت الأقاليم الاسلامية تسترد استقلالها ، فأخذ الأدب نفسه يتأثر بذلك فى كل اقليم بمظهره المتميز (٣) .

والشايب فى ذلك يحاول المزج بين معارفه فى النقد العربى القديم ، وبعض ما ألم بــه من النقد الغربى الحــديث ، فقد التفت كثير من النقاد والأدباء العرب الى أثر البيئة فى الأدب كأبى عمرو بن العلاء وأبى العتاهية ، وابن سلام وابن قتيبة والآمدى وابن رشيق وغيرهم « يروى المرزبانى عن محمد بن أبى العتاهية : أنشدت أبى أبا العتاهية شــعرا من شــعرى فقال : اخرج الى الشام . قلت لم ؟ قال : لأنك لست من شعراء العراق ، أنت ثقيل الظل ، مظلم الهواء ، جامد النسيم . فأبو العتاهية هنا يفرق بين بيئة العراق والبيئة الشامية وقد انكر على ابنه أن يكون من أبنــاء العراق ، وانه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية ونتاجا لها ، فظله كظلها ، وهواؤه كهوائها ، فلبيئة الشام اذن جو خاص يؤثر فى الجو النفسى لأبنائها ، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية » (٤) .

ويعقد المؤلف بابا لصفات الأسلوب (٥) ، وهى صفات يمكن ادراكها

---

(١) الأسلوب : ١٢٢ .

(٢) السابق : ١٢٢ .

(٣) السابق : ١٢٣ ، ١٢٤ .

(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ د. عز الدين اسماعيل ـ دار الفكر العربى ط ١ ١٩٥٥ : ٢٦٥ .

(٥) الأسلوب : ١٨٥ وما بعدها .

بالنظرة السريعة ، كالأسلوب الموجز أو المساوى ، أو السهل أو الغامض أو التصويرى الى غير ذلك من السمات الواضحة فى العبارات ، ولكى يكون الأسلوب مثاليا يجب أن تتوفر فيه ثلاث صفات : الوضوح لقصد الافهام ، القوه لقصد التأثير ، الجمال ٠

والوضوح يتحقق باختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معان ، والتى تدل على الفكرة كاملة ، والاستعانة بالعناصر الشارحة ، أو المقيدة ، أو المخيلة ، واستعمال الكلمات المتقابلة المتضادة اذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة ، والبعد عن الغريب الوحشى ، والعمد الى لغة الناس وما يستطيعون ادراكه ٠

أما قوة الاسلوب فتتحقق بقوة الصورة التى تتجاوز معناها الحرفى الى معنى أو معان أخرى مجازية كالتمثيل والكناية والاستعارة ، كما تتحقق بقوة التركيب ، ويتم ذلك بتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة لوضعها الطبيعى ، واستخدام الطباق البديعى فى موضعه من الكلام ، وايثار الايجاز فى التعبير ٠ أما الجمال فيتحقق بناحية سلبية وأخرى ايجابية ، ويراد بالناحية السلبية ان تخلو العبارة من أسباب الاضطراب الصوتى ، والخشونة القاسية التى لا تنم عن عاطفة أو خيال ، كما يجب على الكاتب استخدام مقدرته فى ابعاد الكلمات المتنافرة الحروف ، أو العبارات المتنافرة الكلمات والجمل ، وللأذن دورها الهام فى ادراك الرتابة الصوتية التى تبدو فى ترديد نغمة بعينها فى النص الأدبى حتى تبعث الملل ، وخير منه التنويع الذى يحتفظ فيه بمستوى الموسيقى لتلائم الموضوع ، ثم بعد ذلك لا بد من الاحتراز فى استعمال الكلمات الطويلة الكثيره ، وترديد الجمل المتشابهة والعبارات العادية ٠

أما الناحية الايجابية فتعتمد على وجود التناسب ، أو مطابقة اللفظ للمعنى والملاءمة بينهما حتى تكون الأولى حكاية للثانية ، كما تعتمد على استيحاء الكاتب شعوره الصادق وخياله اليقظ ، وثمرة ذلك الظفر بهندسة جميلة فى صوغ وتأليف العبارات المتواصلة (١) ٠

وواضح هنا أن الشايب يعرض مقاييس الاسلوب كما قال بها النقاد القدامى دون أن يزيد من عنده شيئا سوى هذه العبارات العصرية التى حاول أن يضفيها على بحثه عن صفات الاسلوب ، ولكنه برغم ذلك لم يستطع التخلص من سيل الصفات الانطباعية مثل الرقة والجزالة والقوة والسهولة ، والسلاسة والعذوبة ، وديباجة الحرير ، واطراد الماء

---

(١) الأسلوب : ٢٠٢ ٠

الجارى ، وهى عبارات لا يمكن أن تخرج منها بتحديد واضح ملموس يؤكد مفهوم الرجل للاسلوب وخصائصه ٠

ومن الحق أن نقول بأن كتاب الاستاذ أحمد الشايب قد لقى رواجا كبيرا ، وقبولا حسنا لدى معلمى اللغة العربية فى مدارسنا ــ على وجه الخصوص ــ حتى أصبح منهجه فى فهم الاسلوب وتحليل النص الأدبى دستورا لهم يطبقونه نظريا وعمليا فى الشرح والدرس والتأليف ، وقد أدى ذلك ــ بوعى أو بدون وعى ــ الى ما نراه فى الدرس الأدبى للطلاب من تمزيق للنص ، واخراج امعائه ــ ان صح هذا التعبير ــ دون ان يقع الطالب على الجماليات الحقيقية الكامنة فى التعبير اللغوى ٠

فمعلم اللغة العربية يدرس النص المطروح على طلبته من خلال هذه الزوايا التى عالجها الشايب فيقسمه الى الفكرة ثم العاطفة ثم الوسائل التعبيرية ، ثم يخرج من ذلك الى تفصيلات وتفريعات وتنويعات على الفكرة ثم العاطفة ثم الوسائل بما فيها من صور والفاظ ومحسنات ، فيخرج الدارس فى نهاية الأمر بصورة شوهاء للنص الذى يدرسه ، ينفره أكثر مما يقربه ، ويزهده فى درس الأدب وبلاغته ، بحيث لا ينصب اهتمامه الا على حفظ ما فى النص من صور ومحسنات ، وتعداد ما فى النص من حسنات وسقطات ، دون أن يكون لذلك كله أثر فى خلق حاسة أدبية ، أو تنمية ذوق جمالى ٠

فن القول

قدم الأستاذ «أمين الخولى» (١) كتابه «فن القول» هادفا الى التجديد فى ميدان البحث البلاغي وربطه بالمباحث الحديثه فى مجال الاســـلوب عند الغربيين ، وهذا التجديد يرمى الى غرضين :

قريب • وهو تسهيل دراسة المواد الأدبية • وبعيد وهو التجديد فى علوم الأدب أو علوم العربية ، بحيث تكون مادة هذه الدراسات من مواد النهوض الاجتماعى ، تتصل بمشاعر الأمة ، وترضى كرامتها الشخصية ، وتساير حاجتها الفنية المتجددة ، فتكون اللغة لغة الحياة فى الوانها المختلفة ، وأداة التفاهم ، فلا يعيش الناس بلغة ويتعلمون لغة أخرى ، ولا يفكر الناس بلغة ، ويدونون أفكارهم بغيرها ، ولا يتعاملون بلغة ، ويشعرون وينثرون ويمثلون ويخطبون بغيرها (٢) •

ومن الملاحظ ان أمين الخولى قصر اهتمامه فى بحثه للبلاغة القديمة على ما دار حول المفتاح من شروح وتلخيصات مغفلا ــ عامدا أو غير عامد ــ كثيرا من الكتب البلاغية الخصبة التى سبقت مفتاح السكاكى أو عاصرته ، ولاحظ ــ كما لاحظ الشايب ــ انتهاء الدرس البلاغى الى العلوم الثلاثة : المعانى والبيان والبديع •

---

(١) تخرج الاستاذ أمين الخولى فى مدرسة القضـــاء الشرعى سنة ١٩٢٠ م ، وتولى التدريس فيها ، كما درس فى الأزهر ، وقضى بضع سنوات بين روما وبرلين ، اماما للمفوضية المصرية ، وتابع فيهما دراسته للايطالية والألمانية ، ثم قضى بكلية الآداب بجامعة القاهرة نحو ربع قرن ، ثم أصبح عضوا بالمجمع اللغوى ، وهو رأس جماعة الامناء التى ضمت عددا من خير أساتذة الجامعات فى مصر والعالم العربى •

ومن آثاره : مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، مشـــكلات حياتنا اللغوية ، فن القول ، مالك بن أنس ، وكانت وفاته سنة ١٩٦٦ م •

(٢) فن القول ــ أمين الخولى ــ دار الفكر العربى ١٩٤٧ : ١٩ •

بالمقارنة يمكن ملاحظة أن الدرس البلاغى الحديث قام هو الآخر على أمور ثلاثة :

الايجاد ، الترتيب ، التعبير ، وهى التى يدور عليها الفن القولى ، وتتحدد بها دائرة بحثه ، وهى ما يدرك كل قارىء متأمل أن كل متفنن قد مر بها لا محالة ، حتى انجز عمله الأدبى . وبهذا المفهوم المحدث تكون العملية الابداعية ، أو فن القول - قائمة بالدرجة الأولى على عنصر المبدع الذى يجب أن تتوفر أشياء كثيرة ليتحقق له الترابط النفسى والعقلى بما يبدعه من قول ، منها الارادة والملاحظة والقراءة والتأمل والاخلاص (١) .

ويتضح من الكلام فى العنصر الثالث من عناصر العملية الابداعية وهو التعبير ، عودته الى المباحث البلاغية القديمة يأخذ منها ما يتلاءم مع هذا الجديد ، فيدور كلامه حول الوضوح والمطابقة والتناسق ، والطلاوة ، كما يدور حول أحوال الكلمة من حيث أثرها فى الفن القولى ، وما ينبغى أن يلاحظه الأديب فى تلك الاحوال من العامى والدخيل والمهمل والملحون والمستحدث ، وما الى ذلك من أعراض حياة الكلمات .

كما ينضـــاف الى ذلك البحث فى المجاز المرسل والمجاز العقلى ، والاستعارة والكناية الخ (٢) ، كما ينضاف أيضا الحديث فى أوضاع القول وصنوف الأساليب من شعر ونثر ، وما يندرج تحت الشعر أو النثر من فنون مختلفة كالنثر القصصى ، والخطابى ، والايضاحى ، والشعر الحماسى والغنائى والتعليمى والدارمى الخ (٣) ولعل ما تتميز به خطة البحث فى فن القول هو امتداد مجالها الى خارج حدود الجملة الواحدة ، واتصالها بالعمل الفنى الأدبى كله ، ومحاولة تقريب الدرس البلاغى من الدرس الاسلوبى ، فلا تتوقف البلاغة عند بحث الالفاظ فقط بل تتعداها الى البحث فى الايجاد وطرائقه ، والترتيب وخطواته ، والنظر فى الفنون الأدبية نظرة تعنى بالمعانى حين تنظر الى الالفاظ .

والعمل الأدبى عند المؤلف يقوم على الوعى والقصد ، يعـانى منه الأديب ويعايشه زمنا طويلا أو قصيرا ، وينظر فى كل خطوة من خطوات ابداعه بحيث ينتهى الى أن يقدم فنا قوليا له ملامحه المتميزه والملتصقة بصاحبه .

---

(١) فن القول : ٥٥ .

(٢) السابق : ٦١ .

(٣) السابق : ٦٢ .

حقا ان كثيرا من المباحث التي أشار اليها المؤلف في هذا المجال قبله طرقها البلاغيون القدامي ، بل قتلوها بحثا ودراسة (١) ولكن تتمثل الاضافة الحقيقية في ربط العمل الاسلوبي بالقطعة كلها ، وهو أمر وردت له اشارات أيضـــا في الدراسة القديمة (٢) ولكن هذه الاشيارات لم تستوف حقها من البحث والدراسة ، ولم تتح لها عملية النمو حتى تأخذ مكانها الصحيح في الدرس البلاغي بحيث تبتعد به عن هذه الحلقة الضيقة التي دار فيها حول الجملة وما في حكم الجملة ٠

وتأكيدا لربط الأدب بمبدعه ، ينطلق الخولي ـ كما انطلق الشايب ـ من مقولة بوفون : « الشــخص هو الاســلوب » أو « الاســلوب هو الشخص » (٣) فهو يربط بينهما على المستوى الفردي والمستوى الجماعي ، ولذا من الضروري ربط المعاني الاجتماعية بدراسة اللغة وعلومها ، من حيث ارتباط اللغة بالحياة ، فاللغات الغربية تتصل بحياة أهلها اتصالا وثيقا ، ولغة الحديث العادي هي لغة الأدب المتأنق المتفنن ، ولغة العلم الباحث ، ولغة السياسة المدبرة ، ولغة التجارة المتداولة ، فلغة البيت من لغة المسرح ، ولغة المصرف من لغة المدرسة ، ولغة النادي من لغة المجمع ، وما الى ذلك ٠ فلا تفترق هذه اللغات الا بما يفرق بين الأساليب المختلفة من خصائص ومميزات تعرفها في درس الاسلوب ، ولا تتفاوت الا بما تتفاوت به شخصية المتكلم وثقافته وأناقته (٤) ٠

وكأن الخولي بهذا يدعو الى اصطناع العامية لغة للأدب ، أو ربما كان يدعو الى نوع من التقارب بينهما بحيث ينتج لنا من هذا التقارب لونا جديدا في الاداء الاسلوبي يمكن الاعتماد عليه في مجال الفن القولي ، وبهذا نصــل الى بلاغة « واضحة المعــالم ، متميزة القســمات ، سليمة الأساس » (٥) ٠

وهو في هذا يكاد يتفق مع ما نادى به سلامه موسى في « الا يكون للمجتمع لغتان احداهما كلامية أي عامية ، والأخرى مكتوبة أي فصحى ، كما هي حالنا الآن في مصر وسائر الأقطار العربية ، لأن نتيجة هذه الحال أن اللغة المكتوبة تنفصل من المجتمع ، فتصبح كأنها لغة الكهان التي لا تتلى

---

(١) انظر في ذلك المثل السائر لابن الاثير ، والعمدة لابن رشيق ، والطراز للعلوي ٠
(٢) انظر دلائل الاعجاز : ١٢٤ ٠
(٣) فن القول : ١٠٥ ٠
(٤) السابق : ١٠٥ ٠
(٥) السابق : ١٠٦ ٠

الا فى المعابد ، وينقطع الاتصال الفسيولوجى بينها وبين المجتمع ، ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيد لغتى الكلام والكتابة ، فنأخذ من العامية للكتابة أكثر ما نستطيع ، ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر ما نستطيع حتى نصل الى توحيدهما » (١) .

ومن أجل تحديد غاية البلاغة يدخل المؤلف فى مباحث لغوية عن الصوت وفنه فى الحياة (٢) ، فالانسان قد ظفر بقوة التصويت وأجهزتها كما تهيأت لغيره من الحيوان ، الا ان الانسان قد استطاع بتقطيعه هذا الصوت تقطيعا منظما أن ينتفع بهذه القوة انتفاعا عمليا وفنيا ، ونراه يجعل أساس ادراك الكلمة عنصرا صوتيا بحتا ، فهى جرس صوتى مقطع بنظام يستخدمه الانسان ليتم تعاونه مع الآخرين من بنى جنسه على استكمال حاجتهم العملية فى الحياة حتى يتم له الوجود الاجتماعى بحسن أثر التفاهم ، وكما يكون للكلمة أثرها الاجتماعى ، يكون لها أثرها الفنى ، وهذا الأثر الثانى هو الذى يهتم له المؤلف فى مبحث فن القول ، وهذا الأثر الفنى لون من التفاهم النفسى والامتاع الروحى ، كان الصوت سبيله ووسيلته .

فاللغة بهذا ـ عنده ـ لها وظيفتان أساسيتان هما : التعبير والتأثير ، والتعبير يختص بالناحية الاجتماعية النفعية ، أما التأثير فيختص بالوظيفة الفنية الجمالية .

ويبدو تحديد مدلول (الكلمة) قد أخذ شكلا مسطحا فى هذه المعالجة اللغوية ربما لأن الرجل لم يرد أن يغوص فى مباحث اللغويين حول اللفظة والكلمة وهو أمر اختلفوا فيه جد الاختلاف ، فاذا كانت الكلمة ذات مفهوم واضح فى أذهان الناس ، فانا نراها تظفر بنصيب كبير من جدل المحدثين اللغويين حين حاولوا تعريفها ، وبيان حدودها ، « فعلماء الاصوات لا يرون فى الكلام المتصل حدودا تميز بين كلمة وأخرى . فلا يستطيع السامع تحليل الجملة أو العبارة الى مجاميع صوتية ، كل مجموعة منها تنطبق على ما يسمى بالكلمة ، الا حين يستعين بالدلالات التى تتضمنها الجملة أو العبارة ، فكلمات الجملة متداخلة متشابكة يرتبط بعضها ببعض فى أثناء النطق ارتباطا وثيقا ، وليس فى الكلمة عنصر صوتى يحدد بدءها أو نهايتها حين تكون فى الكلام المتصل ، فاذا سمع الأجنبى عن اللغة قارئا

---

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية ـ سلامة موسى ـ سلامة موسى للنشر والتوزيع ط ٤ ١٩٦٤ : ٤٤ .

(٢) فن القول : ١٥٢ .

يقرأ قوله تعالى : « كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم » يصعب عليه أن يحدد نهايات الكلمات أو بدءها الا اذا كان على علم بالدلالات، ومن أجل ذلك يقال لنا ان الأساس الصوتى لا يصلح وحده للتمييز بين حدود الكلمات فى الكلام المتصل ، وليست اللغات فى الحقيقة الا كلاما متصلا ، ويندر في الاستعمال العادى أن يكتفي المتكلم بكلمة واحدة عما يدور بخلده » (١) .

ومن خلال المقارنة بين البلاغة العربية القديمة والبلاغة الحديثه يأخذ الخولى فى ألوان من التخلية والتحلية بالنسبة لبلاغتنا لتأخذ طابعا عصريا وتلحق بمناهج اليوم فى النقد والأدب .

فمن التخلية أن نكشف ما يسود جو شعورنا ويلون حياتنا من جفوة ونفور من الفن والفنون (٢) .

ومن التخلية أن نزيل من الأذهان ما فى استعمالهم للعلم والفن من تداخل وعدم تميز لنقر بذلك معنى الفن وحقيقته فى مكانه الصحيح من صنوف المعارف الانسانية (٣) .

وهو بهذا يشير الى عدم التمييز فى استعمال العلم والفن فى صنيع الاقدمين ، فهم يتحدثون عن مبادىء العلم أو مبادىء الفن ، ويسمون عددا من دراستهم علما ، كما يسمونها حينا فنا ، ما يجدون فى ذلك كبير فرق ، على حين يرى ـ هو ـ ان ما يخص الفن هو تطبيق لحقائق نظرية ، وقضايا علمية ، مما يمكن من عمل يدوى ، فاذا ما وصف الفن بالجميل ، فقد أريد به ذلك النشاط الوجدانى فى دنيا الدرس الأدبى ، وما اليه من الدراسات التى يريد وصله بها (٤) .

وبازالة هـذا التداخل فى الاستعمال ، تتهيؤ الأرواح لتمثل تلك البلاغة وجدانية الوجود ، حسناء المعارف ، وضاءة القسمات .

ويبدو نفور الخولى من هذا التداخل بسبب معايشته لما فى الشروح والتلخيصات من جفاف المصطلحات ، وعقم التقسيمات ، مما جعله يؤكد على هذه الفنية مرة بعد أخرى ، اعتقادا منه بأن ذلك يطمئن النفوس اليها

---

(١) دلالة الالفاظ : ٣٩ .
(٢) فن القول : ١٧٤ .
(٣) السابق : ١٧٥ ، ١٧٦ .
(٤) السابق : ١٧٦ .

حتى لا تجفوا البلاغة أو تزور عنها (١) ولعل هذا هو الذى جعله يؤكد مرة بعد أخرى انه لا يقصد الى فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر « لئلا يلهى مثل هـذا النـاس على الزمن فيعكفون عليه يلقنونه ويرددونه ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهـذا الى ما عبناه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ . ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شىء منه ، فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقد ، بارئا من التقليـد الجامد ، كارها من يحـاوله ، راجيا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتمسا المرونة ، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شىء ليس فى الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العـلم ما يبصر بالنفس ، ويسـدد الحس ، ويستشف الهمس » (٢) .

ومن العجيب انه يدعو أيضا الى دراسة الأدب دراسة موضوعية تمد صاحب الصناعة بما لا بد منه من لفت وابانة تعين على صـقل الموهبة الأدبية (٣) .

فكيف تتفق هذه الدعوة الى موضوعية الدراسة الأدبية مع الحاحه المتكرر على فنيه البلاغة ورفضه تسميتها علما ؟ (٤) .

وربما كان ذلك مرجعه الى امتزاج النظرة الكلاسيكية بما فيها من موضوعية بالنظرة الرومانسية بما فيها من اغراق فى الذاتية ، وكان لهذا أثره الواضح فى كثير جوانب بحثه فى فن القول . وفى كثير من المعايير الجمالية التى قصد الى أن يحلى بها هذا البحث ، حتى انه عندما أراد أن يأخذ من القديم ما يستحسنه ليطعم به هذه الدراسة الحديثة ، نراه - بتأثيرات رومانسية - يعجب بكثير من التعبيرات الانطباعية التى رددها « بشر بن المعتمر » فى القرن الثانى وابن خلدون فى القرن التاسع الهجرى من مثل حديثهم عن الذوق الأدبى والتذوق ، والسحر والسر ، والفتنة والمتعة (٥) ، وبرغم ذلك الاعجاب فانه يعود مرة أخرى وينكر على البلاغة القديمة اسرافها فى هذه الاحكام المطلقة ، والعبارات الغامضة وصفا لرجال الفن القولى مثل قولهم : انهم سحرة مفلقون ، أو مهرة بارعون ، وقولهم

---

(١) فن القول : ١٧٧ .
(٢) السابق : ٢١٥ .
(٣) السابق : ١٨٧ .
(٤) مفهوم الأسلوب : ٥٤ .
(٥) فن القول : ١٧٧ .

عن الذوق : انه سر روحاني ، وسحر وفتنة ، وقولهم في وصف الآثار : انها رائعة ومعجزة ، وبارعة وباهرة ، أو متينة رصينة (١) ٠

ومما يزيد العجب والغرابة أن الخولى ــ مع نفوره من المدرسة الكلامية ، ونفوره من صبغ البلاغة بالصبغة العلمية ــ يدعو الى لاستعانة ببعض ما خلفته الدراسات العربية القديمة في هذا الميدان كالذى اهتدى له قدامة في كتابه نقد الشعر (٢) فهذا الكتاب ــ كما نعرف ــ من أكثر الكتب القديمة اغراقا في النزعة الشكلية المنطقية بالنسبة لقضايا الشعر والنثر وقضايا النقد عامة بل ان قدامة جعل معرفة جيد الشعر من رديئه علما من علوم العربية كان الناس يخبطون فيه منذ تفقهوا في العلم فقليلا ما يصيبون (٣) ، واطلاق كلمة « علم » على هذه الدراسة النقدية هي ما جهد الخولى نفسه لازالتها واحلال « فن القول » محلها فتكون هذه التسمية لفتا متصلا الى الصورة المحببه ، والمنهج المرجو ، بحيث تتصل كلمة الفن بمعناها اللغوى من قولهم : افتن في الحديث : أخذ في فنون وأساليب حسنة من الكلام ، فهي أقرب في دلالتها من كلمة بلاغة بمعنى البلوغ والانتهاء (٤) ٠ وهذه نتيجة طبيعية لرفض كلمة العلم في مجال الدراسة البلاغية والنقدية واحلال كلمة الفن بديلا عنها ، فكيف يتفق ذلك أيضا مع الدعوة الى تحلية الدراسة الحديثه بمنهج قدامة بن جعفر ؟ ومن أهم التحليات التى يدعو اليها المؤلف في « فن القول » تمييز مكان في هذه الدائرة الموسعة لدرس الأساليب ، ولا يجب أن نقف في ذلك عند القليل الذى ألم به القدماء ، ولا نكتفى بتكملته بالدراسة الحديثه ، بل يجب أن يكون هذا الدرس وسيلة للاشراف على آفاق أدبية ونقدية ومذاهب في ذلك ، ومدارس في الفن القولى تعرف بها ، وتبين خصائصها وأهدافها (٥) ٠

وهو هنا يقصد الى الربط بين الاسلوب وطبيعة الغرض الأدبى الذى يعرض له من الفكاهة والتهكم وما اليها ، من حيث هى عوالم فنية ، ونزعات أدبية ، كما يريد الى الربط بين الاسلوب والاعتبارات النفسية والأدبية من حيث هى طراز في الاخراج والعرض كالرمز الفنى والرمز الأدبى ، لا في حدودها الساذجة التى أشار اليها القدماء في مثل الكناية ،

---

(١) فن القول : ١٨٠ ٠
(٢) السابق : ١٨٧ ٠
(٣) نقد الشعر : ١٦ ٠
(٤) فن القول : ١٧٨ ٠
(٥) السابق : ١٨٨ ٠

بل من حيث هي ضرب من الفن يتصل بموجات نفسية ، ويرمي الى أهداف أدبية واجتماعية وما اليها (١) .

وكما ربط بين الاسلوب وطبيعة الغرض الأدبي نجده يربط بين الاسلوب وطبيعة المبدع ذاته مرة أخرى ، بل يبدو أن الربط الأخير هو الأثير لديه ، فقد ناقش تعريفات القدماء للبلاغة ملاحظا ما فيها من قصور واضطراب (٢) فبعضها يقوم على ربط الأداء بالمتكلم ، وبعضها الآخر يقوم على أثر العبارة في نفس المتلقي والبعض الثالث يقوم على خصائص التعبير ذاته والنوع الرابع يقوم على الربط بين الاسلوب والمتكلم والمتكلم من مثل قولهم : البلاغة : ابلاغ المتكلم حاجته بحسن افهام السامع (٣) وهو يرفض كل ذلك مؤثرا تعريفها « بفنية القول » (٤) باعتبار ان الكلام الفني هو المعبر عن احساس الانسان بالحسن ، ولا يمكن نقل هذا الاحساس الا اذا كان له وجود حقيقي عند قائله ، وكان في وقعه عند السامع مشاركة واضحة ، كما أن الكلام ذاته يجب أن تتوفر فيه صفة الحسن أيضا (٥) .
والذي يؤكد ميله الى الربط بين الاسلوب ومبدعه ما أخذه على القدماء من اغفالهم لهذا الأمر مع أهميته في العملية الابداعية ، فلم نجد لهم في هذا المجال الا ومضات خاطفة من مثل قولهم : « كفاك من الشعراء أربعة ، زهير اذا رغب ، والنابغة اذا رهب ، والاعشى اذا طرب ، وعنترة اذا كلب ، وجرير اذا غضب ، وقيل لكثير أو لنصيب من أشعر العرب ؟ فقال : امرؤ العيش اذا ركب ، وزهير اذا رغب ، والنابغة اذا رهب ، والاعشى اذا شرب » (٦) .

بل ان هذه الدراسة القديمة عندما تنبهت الى جانب المنشىء تحدثت عن المتكلم لا المتفنن ، ولا شك هناك فارق كبير بين الاثنين ، هو الفرق بين حديث كل يوم ، والحديث الأدبي الأنيق (٧) .

والخولي يرجع كل ذلك الى انهم كانوا يتحركون في اطار ديني محدد « اذ قصدوا الى خدمة القرآن الكريم ، فلعلهم والحال هكذا قد نفروا — في

---

(١) فن القول : ١٨٨ .
(٢) السابق : ١٩٦ ، ١٩٧ .
(٣) السابق : ١٩٦ ، ١٩٧ .
(٤) السابق : ١٩٨ .
(٥) السابق : ١٩٨ .
(٦) العمدة : ١/ ٦٠ .
(٧) فن القول : ٢٠٣ .

تنبه أو غير تنبه — من أن يتحدثوا فى كلام الله وأوجه نظمه ، فيذكروا المتكلم وحاله ، ويقولوا كان فى حالة كذا ، فجاء قوله كذا » (١) ٠

ولعل اهتمام المؤلف بطبيعة المبدع جعله يدعو الى ضرورة تحلية الدراســة البلاغية بمقدمة نفسـية ، فالأدب لا يقـوم على المنطق العقلى الاستنباطى الفلسفى ، بل هو الوان أخرى من المنطق العاطفى النفسى ، المتصل بحياة الانسان الوجدانية ، ونشاطه الذوقى (٢) ٠

وليس معنى اهتمامه بجانب المتكلم اغفاله جانب المتلقى ، فعندما يقارن بين حالة البلاغة القديمة عندنا والبلاغة الحديثه يحدد لهذه البلاغة الحديثه غايتين : عملية وفنية ، فالغاية العملية هى : تحقيق مصـــالح حيوية للأفراد والجماعات ، والغـــاية الفنية هى : الامتاع بالتعبير عن الاحساس بالجمال ، أو بالتذوق لروائع الأداء الفنى (٣) ٠

وكما نرى فهنا ربط واضح للاسلوب بالمتلقين أفرادا أو جماعات ، فى الجانب الاخبارى والجانب الابداعى ٠

فأطراف العملية الابداعية من متكلم ومتكلم وكلام تكاد تتوفر عند الخولى فى دراسته لفن القول ، وهى محاولة كما يقول — هو — تمثل تخطيطا مازال رهن التغيير والتعديل ، وهـــدف التجديد والتحسين ، تحتمل الاضافة والحذف (٤) وهى محاولة تمثل — مع اسلوب الشايب — موقفا وسطا ، فهى لم تغفل القديم تماما ، ولم تكتف بالجديد وحده ، وانما كان التلاقى بين الطرفين هو أســاس الدراســة عند الرجلين ، فكلاهما تحمس للقديم وأحبه ، وأدانه ، وكلاهما أقبل على الجديد وأخذ منه بقدر وحذر ٠

---

(١) فن القول : ٢٠٦ ٠
(٢) السابق : ٢٠٧ ٠
(٣) فن القول : ٢٠٩ ٠
(٤) السابق : ٢٢٣ ٠

الكتاب الثالث

الأسلوبية

١ ـ نظرة تاريخية

٢ ـ علم الأسلوب واتجاهاه

٣ ـ تحديد المجال

٤ ـ نظرية التوصيل

(أ) المبدع

(ب) المتلقى

(جـ) الرسالة

نظرة تاريخية

يتجاذب الفكر النقدى الحديث تياران متوازيان هما الأصالة والمعاصرة . وهما تياران لم تخل منهما مجالات الفكر النقدى والأدبى على المستوى الانساني كله ، ولقد قامت حولهما دراسات موسعة مستفيضة اثمرت فيضا من النظريات والاتجاهات التى أثرت الحركة النقدية والأدبية فى الغرب الحديث ، وما نزال ننتظر لها هذا الثراء فى فكرنا النقدى والأدبى الحديث أيضا .

ولقد حدثت مناوشات جدلية حول المعاصرة بالمفهوم الذى نادى به أبو نواس فى الخروج على المقدمة الطللية ، ولكن لمعاصرة بهذا المفهوم كانت تمثل ناحية شكلية خالصة . أرادت أن تضع مقدمة بديلا عن مقدمة أخرى من حيث كان البدء بحديث الخمر هو الدعوة الجديدة لأبى نواس ، فكأن الشكل الموروث ظل مسيطرا على الواقع الشعرى ولم يستطع كثير من الشعراء التخلص من هذا الشكل الا فى القليل النادر .

ويبدو أن هـذه القضية احتفظت بمكانها حتى تجاوزت اليوم مع الدعوة الى الأخذ بسبل المناهج المستحدثه التى تتيح للعقل العربى أن يفيد من كل جديد بحيث يبتعد عن الصورة التى جمد عليها فى شكل تيار يتعصب للقديم ويغالى فى تعصبه ، ويرى فيه قدرة على استيعاب الجديد بكل مضامينه ، وتيار آخر رافض لهذا القديم بأشكاله ومضامينه العاجزة عن مواءمة الظروف المتجددة للحياة والفكر .

وبين هذين التيارين نجد مبادرة لها أهميتها فى الاقدام على الدارسات الغربية الحديثه تأخذ منها منهجها العلمى فى اطار معتدل ، لا ينغلق على القديم ، ولا يتعصب للجديد ، وانما يقود حركة النقد الجديد بما استقاه

من هذه المناهج العلمية ، ويوائمه مع ما يراه خصبا ثرى العطاء فى التراث القديم ·

وعلينا أن نتنبه الى أن الوقت الذى كانت فيـه معظم الاتجاهـات أسيرة الأخذ من الغرب وحده لم تعط العطاء المنتظر ، لانها تاهت فى دوامة من المصطلحات الغامضة ، وضلت التعبير الصادق عن الذات ، وظنت أن التجربة التى عاشها غيرنا ممن قطعوا شوطا فى التحضر يمكن أن تغنينا عن كثير من الجهد والمحاولة فى اعادة صياغة المفاهيم النقديه وفقا للظروف الخاصة التى أحاطت بالمجتمع العربى ، وهى فى كل ذلك تهمل ـ عن وعى أو بدون وعى ـ منبعها من التيارات النقدية العربية القديمة ، والتى بها يمكن أن تخصب حركة النقد فى جانبـه النظرى وجانبـه التطبيقى ·

والمتأمل فى مقومات الحداثه يدرك قيامها على تلاحم بين ظاهر العمل الأدبى وباطنه ، وهذا التلاحم هو الذى أتاح للأدب أن ينفتح على المجتمع ، كما أتاح له أن يرتبط بعملية الاتصال فى مستوياتها الثلاث من مبدع ومتلق ونص أدبى ·

والحديث عن مستويات الاتصال لابد وأن يقودنا الى القول بأهمية البحث فى كل مستوى منها وصلته بالابداع والخلق ، ومن هنا تحتم أن تأخذ نظرية الاسلوب مكانها ضمن تيارات النقد الحديث التى تناوش الأدب وتستخرج ما فيه من خواص ، وترصد ما فيه من سمات بحيث يتمكن من معايشة العصر وروحه مفيدة فى كل ذلك من البعد التاريخى للبحث اللغوى الذى اتصل بالنظر الأدبى فى مجال النحو والبلاغة ، أو فى مجال النقد الخالص ·

لقد استقرت اليوم نظرية الاسلوب ، أو مباحث الاسلوبية كمعطى جديد للدراسة النقدية تقدمه الممارسـات العملية والتطبيقية ، وتعمقة أصالة البحث التنظيرى ، ومما يثير الانتباه أن هذا التيار الاسلوبى كان يشق طريقه فى مطلع هذا القرن بين الشكوك المتزايدة فى جدواه ، بل وفى شرعية وجوده ذاتها ، وبين ترحيب بمقدمه أملا فى العثور على عطـاء جديد فى الأدب من خلال صورته الاسلوبية ، غير أن هذا الترحيب كانت تخالطه كثير من مشاعر التوجس والخوف عندماكانت الدراسة الاسلوبية تتحول الى قواعد تعليمية لها جفاف البحث البلاغى ـ فى مرحلة جموده ـ أو عندما تتحول الى أشكال ضبابية لا تفرز قيمة فنية ، أو عندما تتحول

الى عملية احصاء ميته تقدم النص الأدبي في شكل بعيد عن أدبيته ، وتصله بما هو غريب عليه وبعيد عنه •

وعلينا ملاحظة ما في حركة النقد العربي القديم من ازدواجية تمثلت في معيارتيه أحيانا وفي وصفيته أحيانا أخرى ، والتي ترتب عليها أن اخذت الملامح الجمالية في النص الأدبي صورة تقعيدية تساند الاحكام التي يطلقها النقاد ، بل انها في كثير من الاحيـان ابتعدت عن النص الأدبي لتعتمد على التقاليد والعرف السائد حتى أصبح للنقاد في مجال النقد حتمية تنطبق على ما بين أيديهم من نصوص ، كما تنطبق على تلك النصوص التي لم يروها أو يقرأوها من كلام العرب ، ينضاف الى ذلك أمور لا تخضع لهذه الحتمية وانما تتمثل فيها الناحية الانطباعية الخالصة من مثل قولهم : حسن التأليف ، وجزالة اللفظ ورقته الى غير ذلك مما ند عن حتميتهم الجمالية — ان صح هذا التعبير •

كما ينضاف الى ذلك ما نجده عندهم أيضا من ربط بين سـمات الاسلوب والجوانب النفسية وخاصة في جانبيه الحقيقي والمجازي حيث يقول الرازي : « وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس اذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق اليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وان لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق اليه ، فأما اذا عرفته من بعض الوجوه دون بعض ، فان القدر المعلوم يشوقها الى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصـل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لـذة ، وبسبب حرمانها من الباقي ألم ، فتحصـل هناك لذات وآلام متعاقبـة ، واللذة اذا حصلت عقب الألـم كانت أقوى ، وشـعور النفس بهـا أتم ، واذا عرفت هذا فنقول : اذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سـبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما اذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية ، فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية الذ من التعبير عنها بالالفاظ الحقيقية » (١) •

ويمكن أن نجد في حركة النقد العربي القـديم ما يقربه أو بمعنى آخر يصله بحركة الدرس الاسلوبي ، يتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو ، حيث أصبحت بحوث النحو بين المنهجية وسيلة

---

(١) المحصول في علم الاصـول — فخر الدين الرازي — تحقيق طه جابر فياض : ٢٥١/١ ، ٢٥٢ •

لتقييم الاســـلوب ورصد خواصـــه ، مثلما نجد فى الحديث عن التعجب والاستفهام ـ مثلا ـ وخروجهما عن الغرض الأصلى الى أغراض اضافيه تمثل قيما جماليه تعبيرية فى النص الأدبى ٠

وبنظرة موضوعية يمكن القول بأن حركة النقد والبلاغة القديمين وقفت على جوانب البحث الاسلوبى فى غالب الاحيان ، وتوغلت فيه فى القليل منها ، لأنها تبدأ غالبا من النص وتنتهى به ـ كما فعلت الاسلوبية الحديثة ـ وذلك يتمثل فى رصد الخواص الجمالية التى تتصل بالتعبير والكشف عنها فى التركيب اللغوى من حيث الربط بين الرمز والمدلول فى صور الكلام فى مثل تنافر الحروف ، وحسن النظم والتأليف والتعقيد اللفظى والمعنوى ، وتعدد المعنى لتعدد المبنى ، وزيادة المعنى لزيادة المبنى ٠ واذا كان الحديث عن الأصالة والمعاصرة قد دفعنا الى تناول قيم النقد العربى القديم ، فان الحديث ذاته يدفعنا الى محاولة تأصيل الدراســة الاسلوبية فى صورها المبكرة التى بدأت بها خطواتها الأولى الى أن صارت ما هى عليه اليوم ٠

ولقد ظهرت كلمة الاسلوب فى تراثنا القديم على نحو ربطت فيه بين مدلول اللفظة وبين طرق العرب فى أداء المعنى ، أو بينه وبين النوع الأدبى وطرق صياغته ، كما انها ربطت أحيانا بينه وبين شخصية المبدع ومقدرته الفنية ، كما انها ربطت ـ أيضا ـ بينه وبين الغرض الذى يتضمنه النص الأدبى ، وقد يتساوى مفهوم الكلمة مع مفهوم النظم الذى يمثل الخواص التعبيرية فى الكلام ، لكن ذلك كله لم يقدم نظرية مكتمله يمكن اعتبارها بحثا اسلوبيا عربيا فى المجال التنظيرى أو التطبيقى ٠

أما كلمة (الاسلوبية) فقد ظهرت خـلال القرن التاسع عشر عند الغربيين ، لكنها لم تصل الى معنى محدد الا فى أوائل هذا القرن ، وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة ، فحين ظهرت بوادر النهضة اللغوية فى الغرب فيما سمى بالفيلولوجيا Philology أكدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب ، لأنها لم تنظر الى الدراسة اللغوية باعتبارها هدفا مقصــودا لذاته ، بل باعتبارها انفتاحا ثقافيــا وفكريا جديدا ، ومن هنا كان هناك نوع من الاهتمام بدراسة النصوص القديمة وخاصة فى جوانبها اللغوية ، وظل الأمر كذلك الى أن وضع دى سوسير(١)

(١) Ferdinand de Soussure : عالم لغوى ولد سنة ١٨٥٧ ، درس فى جنيف ثم ليبزج ، كما درس النحو المقارن بباريس ، وأعد دراسة هامة عن نظام الحركات فى اللغات الهندو ـ أوربية ، ودروسه فى الفترة الأخيرة من حياته هى التى نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس فى اللغويات العامة) وكانت وفاته سنة ١٩١٣ ٠

أسس علم اللغة الحديث ، وهى أسس يمكن تلخيصها فى عدة نقاط :

أولا : العلاقة بين اللغة والحديث أو بين عناصر الوراثه فى اللغة وهو ما أطلق عليه Langue وبين الاستخدام الخاص الذى يزاوله الناس فى الحديث parole ، وقد كان من رأيه عزل اللغة ودراستها بوصفها نظاما اجتماعيا ، وأن هذا النظام يمثل الأوضاع المألوفة التى تترابط فى وحدة من المعانى والأفكار المستقرة فى ذهن الانسان ، فاللغة فى جوهرها نظام للعلاقات ، وهى جزء من علم العلامات العام ، وعلينا اذا اردنا دراسة نظام هذه اللغة أن ننظر اليها فى علاقتها بالأنظمة الأخرى المماثلة لها ، حتى انه يمكن القول بأننا نلقى كثيرا من الضوء على الطقوس والعادات والسلوك الاجتماعى اذا نظرنا اليها باعتبارها نماذج لغوية .

ثانيا : تحليل الرموز اللغوية ، وذلك باعتبار أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من ينطقها ، أو على أساس انها محرك يثير معنى ما ، فالمسمى صورة تركيبية من صوت وفكرة وبينهما علاقة تعسفية ، فلا يمكن أن نتمثل علاقة ما بين كلمة (شجرة) ومفهومها ، بدليل اختلاف هذا الشىء من لغة لأخرى ، فالعلاقة اللغوية تتميز بقدرة خاصة لانها تستند الى اثارة العقل أكثر من استنادها الى غيره من الحواس ، وعليه فان العلامة اللغوية لا تجمع بين شىء واسم ، ولكنها تجمع بين تصور ، وصورة سمعية .

ثالثا : دراسة التركيب العام للنظام اللغوى ، وحيث انه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها لأن المفهوم لا يتحدد الا فى ذهن الانسان ، يجب أن تكون الدراسة الحقيقية متمثلة فى العلاقات القائمة بين هذه الكلمات ، لأن الكلمة فى حد ذاتها لا تمثل بناء لغويا .

رابعا : التفرقة بين مناهج الدراسة الوصفية ومناهجها التاريخية ، وقد فصل دى سوسير بين المنهجين ووجه اهتمامه بشكل واضح الى الناحية الوصفية ، وليس معنى هذا انكاره تاريخ اللغة ـ فلكل لغة تاريخها ـ ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة ، ولهذا فقد آثر الفصل بين الأمرين واهتم بدراسة اللغة فى حالة زمنية محددة (١) .

من هذا المنطلق كانت نظرة سوسير الى الصورة الصوتية على أساس

---

(١) انظر : اللغة بين العقل والمغامرة ـ د مصطفى مندور ـ منشأة المعارف بالاسكندرية : ١٥٦ وما بعدها .

انها شيء عضوى صرف وعلينا الاهتمام بالأثر الذى يحدثه ذلك الصوت ، وفى رأيه أن الطابع النفسى للصورة الصوتية يظهر في وضوح حين نتحدث الى أنفسنا ونحن وحدنا ، أو حين نردد قصيدة شعرية ، وفى هذا النطاق نلحظ ان العلامة اللغوية ـ على ما بها من جبرية ـ ذات طابع خارجي هو (الدال) ثم لها وجهة دلالية هى (المدلول عليه) ·

واذا كانت اللغة أكثر أنظمة التعبير تعقيدا وانتشارا ، فانها من جهة أخرى أكثرها تميزا بخصائصها ، ومن هنا يمكن أن يصبح علم اللغة الرائد العام لكل فروع السيميولوجيا · وعلينا ملاحظة مقوله سوسير بجزافية العلامة اللغوية لانه وضع فى مقابلها فكرة النظام التى تعتمد عليه هذه الوحدات الجزافية أو التعسفية ، وكأننا بهذا أمام متقابلين : احدهما يقر بالعشوائية والآخر يقر بالتنظيم ، وهذا التقابل يؤدى الى تجانس عام ، ذلك ان المكان الذى تحتله اللفظة وسط سلسلة التعبير هو الذى يزيل عنها عشوائيتها ويضمها تحت الشكل النظامى داخل الكلام ·

ودون ادراك هذا التجانس سوف نعجز عن ادراك العملية التوصيليه أو الانفعالية المتمثلة فى النظام اللغوى ، وكل تنظيم لا يعطى ثمرته المفيدة الا بتجاوره مع تنظيمات أخرى قريبة منه أو بعيدة عنه ، وكأننا أصبحنا أمام مجموعات لغوية ينتمى كل منها للآخر وهناك مجموعة علاقات تربط بينها فى نطاق الوحدة أو العلامة اللغوية ، أو فى نطاق العبارة ، أو العبارات المتكاملة ·

كان هذا الجهد اللغوى الفذ متاحا بشكل مباشر أمام أحد تلاميذ دى سوسير وهو « بالى » (١) الذى تأسست على يديه قواعد الاسلوبية كعلم . وذلك عندما نشر دراسة موسعة عن أهدافها ، واضعا بذلك اللبنة الأولى فى بناء هذا العلم فى العصر الحديث ·

واللغة ـ عند بالى ـ تتكون من نظام لادوات التعبير تتكفل بابراز الجانب الفكرى من الانسان ، وليست مهمة اللغة مقصورة على الناحية الفكرية وحدها ، بل انها تعمل أيضا على نقل الاحساس والعاطفة ، واذا كان الانسان هو صاحب اللغة وصانعها فانه بالضرورة لا بد وان تعبر

---

(١) Charles Bally عالم لغوى سويسرى ولد بجنيف ١٨٦٥ وتتلمذ على دى سوسير ، ومال الى الدراسة الوصفية فى علم اللغة ، كما درس الأسلوب على المنهج الشكلى ، وكانت وفاته سنة ١٩٤٧ ·

اللغة عن كل ما فيه من فكر وعاطفة ، أو بمعنى آخر لا بد وأن تنقل الجانب المنطقى والجانب الانفعالى ·

ولكن هذا الجهد الذى قدمه (بالى) تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحت مباحثه موضع اشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدراسة الحديثة ، وذلك أن كثيرين ممن تبنوا دراسات (بالى) فى التحليل الاسلوبى قد سارعوا الى نبذ معظم الأسس العلمية ، وشحنوا العمل الاسلوبى بشحنات من التيار الوضعى الذى جعل من اللغة كيانا مستقلا خاضعا لقوانين ثابتة تفرض نفسها على الفرد برغم انه موجدها ومبدعها ·

ويبدو أن محاولة (بالى) استئصال اللغة الأدبية من ميدان الاسلوبية كان من أكبر الاسباب الى معارضته . لأنه استبعد تماما أدوات التعبير فى اللغة ـ بمفهومها العام ـ من ميدان الدراسة الأسلوبية ، لأن عنل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالى (١) ·

وقد ساهمت المدرسة الفرنسية الاسلوبية فى اخماد جذوة المباحث التى قدمها (بالى) متعاونه فى ذلك مع أصحاب النيار الوضعى فقضى على هذه المباحث بالانزواء التام بعيدا عن مجالات الدرس النقدى ·

ومن الواضح ان المدرسة الفرنسية تأثرت فى اتجاهها العـــام بما قدمه (سبتزر) (٢) ، (ولانسون) حيث كان الاخير يمثل النموذج الذى يحتذيه مدرس الأدب الفرنسى ، وقد اعتمدت نقوده على الدقة والموضوعية فى تأسيس الحقائق ، حتى انه من الصعب ان تجد لونا من التناسق بين ما قدمه وبين النقد الذى يعتمد على التفسير اعتمادا كليا ، ذلك ان اتجاه لانسون لا يقنع بطلب تطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلمى . بل يتضمن أفكارا معينة عامة عن الانسان والتاريخ والأدب ، والصـــلة بين المؤلف وعمله ، وعلم النفس اللانسونى هو الذى يقوم أساسا على نوع من الحتمية التى لا بد وأن تتشابه لها تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف وصفاته النفسية (٣) ·

---

(١) الأسلوبية علم وتاريخ ـ د سليمان العطار : فصول ١٣٣/٢ ·

(٢) Leo Spirzer عاش بين سنتى ١٨٨٧ ، ١٩٦٠ ، وهو عالم لغوى نشأ فى النمسا وتكونت ثقافته فى المانيا ، وظهر تخصصه فى فرنسا ، ومن اهم مؤلفاته : (دراسات فى الأسلوب) و (الأسلوبية) ·

(٣) حاضر النقد الأدبى : مقالات فى طبيعة الأدب ، ترجمة د· محمود الربيعى دار المعارف ط ١ سنة ١٩٧٥ : ١٣٠ ·

أما سبتزر فقد أدت جهوده الى ردود فعل مضادة ذات تأثير فعال، نتج عنها ظهور تيارات انطباعية ـ مغرقة في رومانسيتها ـ وابتعدت ـ أو كادت ـ عن مجال البحث العلمي المنظم في الدراسات الاسلوبية ، وقد ركز جهده حول العلاقة القائمة بين العناصر الاسلوبية والعالم النفسي للكاتب ، متأثرا في ذلك ـ الى حد بعيد ـ بما قدمه (فرويد) من نظريات حول اللاشعور ، ولذا فقد اتجه بمباحثه الى اثبات الخصائص الاسلوبية التي تميز كل كاتب ، والتي لها طبيعة تكرارية منتظمة في عمله . والتي لهـا ارتباط بمراكز عاطفية في نفسه ، وان كان قـد ابتعد بهـا عن الطبيعة المرضية كما هو الحال عند فرويد ، وبهذا استطاع سبتزر أن يخلق صلة قوية بين علم اللغة والأدب عبر الاسس النفسية الفرويدية .

ويمكن أن نعتبر هذا المفهوم السيكولوجي للاسلوب مسئولا عن هذه الانطباعية التي سيطرت على الفكر الأدبي والنقدي فترة طويلة من الزمن ، وربما كان هذا هو الذي دعا سبتزر ـ في أواخر أيامه ـ الى اعتبار الدراسة الاسلوبية متمثلة في تشكيل صياغة العمل الأدبي ، بمعنى استعانة المبدع باللغة لخلق عمل فني .

وهذا التجاوز بين الفعل ورد الفعل ، أو لنقل بين العلمية والانطباعية، هو الذي عمق جذور الشك في مشروعية علم الاسلوب حتى وقت قريب ، وذلك برغم الجهود المكثفة التي قام بها رواد هذا العلم للقضاء على هـذه الشكوك ، والدعوة الى أهمية الدراسة الاسلوبية بكل أسسها اللغوية .

وحوالي سنة ١٩٤١ تبلورت أزمة الدراسات الاسلوبية وتذبذبها بين موضوعية الدراسات اللغوية ونسبية الاستقراءات ، وجفاف المصطلحات في الدراسات الصوتية ، فنادى « جولز ماروزو Jules Maruzeau بحق الاسلوبية في الوجود ضمن الدراسات الحديثة وتتميز جهوده بمحاولة اعادة اللغة الأدبية الى مجال البحث الاسلوبي ، كرد فعل لما حاوله (بالى) عندما أخرجها منه ، كما تتميز جهوده أيضـا بعملية التركيز على نواح محددة من الأسلوب ، كتركيزه على المحسوس والمجرد ، والمجمل والمفصل ، والحقيقة والمجاز ، كما اهتم بنوع خاص بقواعد تنظيم الكلمات ، والايقاع والحركة في الجملة ، واستعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الهرمونية الصوتية ، وركز بشكل واضح على الناحية الوظيفية لجزئيات التركيب ، كما اهتم بنقاء اللغة ، واللحن الذي يقع فيها ، والاساليب المهجورة والغريب والمستحدث ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثري والقواعد الشعرية ، ويمكن ملاحظة أن دراسة ماروزو انصبت في

مجملها على اللغة أكثر من اهتمامها بالكلام » (١) كما يمكن ملاحظة ان كثير من هذه الأمور التى طرقها قد تناولتها البلاغة العربية بتفصيل شديد ، وبتحديد واضح ، وكان لها أثرها فى تنويع مباحثها الى المعانى والبيان والبديع ، كما سوف نتناوله عند بحثنا عن صـــلة البلاغة بالباحث الاسلوبية .

ولعلنا نلحظ أن اهتمام ماروزو باللغة مرجعه الى ان الكلام بطبيعته متعدد الأشـكال ينتمى الى عدة مجالات فى آن واحد فينتمى الى المجال الفيزيقي والفسيلوجى ، كما نجد فيه الفردى والجماعى ، ولذا فمن الصعوبة أن نضعه تحت أى من المقولات الكلية التنظيرية التى تندرج تحتها الظواهر الانسانية ، أما بالنسبة للغة فهى وحدة متكاملة ذات تصنيف متميز . ولذا فان لها المحل الأول بين الظواهر اللسانية .

ولقـد صادفت الأسلوبية نجاحا كبيرا فى اللغة الاسبانية على يد (داماسو ألونزو Damas Alonso) فقد اتجه الى مطابقة النقد الأدبى مع الاسلوبية من خلال تقييمه للشعر الاسبانى بحاسة ذوقية جديدة .

والدراسـة الاسلوبية ـ عنده ـ تمثل دراســة كل شىء يبرز خصوصية العمل الأدبى مع الاهتمام بالناحية السطحية لخدمة المضمون الذى يتعلق بالمعنى وبالتأثير ، وقد تبنى فى هذا المجال أهمية العلاقة بين (الرامز والمرموز له) من خلال التركيب الصوتى للكلمة لا تركيبها المقطعى فحسب . وليس المرموز له ما يتصل بالمعنى فقط بل هو تركيب من عناصر معنوية وتأثيرية وخيالية ، أو بعبارة أخرى كل التيار المعقد الذى يمكن توصيله عند الكلام . أما بالنسبة للرامز فان مفهومه يتسع لديه حتى تصبح القصيدة كلها رمزا أدبيا .

ولا بد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله ، لأن الانسان لا يمكنه أن يتعامل مع الكلمات بحسب شكلها الظاهرى فحسب بل لا بد من ادراك السببية التى تخلق الصلة بين الرامز والمرموز اليه ، وهذه السببية هى التى تعطى للعمل الأدبى ميلاده الحقيقى . ومن هنا تكون دراسة العمل الأدبى من ناحية اسلوبية هو فهمه على انه رمز أى وسيلة توصـيل ، أو معـادلة بين العنصر الرامز والهدف المرموز اليه ، ومن الضرورى ـ طبقا لعلم االاسلوب ـ أن تبدأ ملاحظة العمل الأدبى من نظامه الخارجى للكلمات ، ومن مستواها المتعلق بالمفهوم والتأثير سواء بسواء -

---

(١) الاسلوبية علم وتاريخ : ١٤٢ .

ويمكن ملاحظة الاضافة التي قدمها ألونزو بالنظر الى الحدس ، ذلك انه ليس ثمة طريقة للتعمق فى المرموز له على منهج علمى الا اذا أدركناه سلفا عن طريق الحدس ، ويعنى هذا أن المحلل الأدبى قارىء قبل كل شيء ، وهو قارىء يمتلك ردود فعل ثابتة وطيعة ، وتلك صفة غالبا ما تنقص محللى الأدب ، لأنه بمجرد أن يفهم المرموز له عن طريق الحدس يصبح من الممكن أن يعاد فهمه عن طريق التحليل ، ومعنى هذا ان الطريقة العلمية لا بد أن تنظم وترشد عن طريق الحدس .

وربما نجد أهمية البحث الاسلوبى تتمثل ـ عنده ـ فى توضيح الكيفية التى يبنى بها ذلك الجسر بين المرموز له والرامز ، وهو فى حالة التكوين . (١) وقد تكون أهم المزالق الخطرة التى وقع فيها الونسو دخوله فى متاهات غامضة فى تحديد العلاقات التى تتشابك داخل النص الأدبى مما يبعده عن المجال الاسلوبى وخاصة فى حديثه عن اللحظة الاشراقية التى تتداخلها عوالم غامضة من الأفكار والعواطف والتهويمات والذكريات .

وقد كانت الشكلية الروسية من أهم روافد الدرس اللغوى والاسلوبى . ففى عام ١٩١٥ تكونت حلقة موسكو اللغوية من طلبة الدراسات العليا كحركة تهدف الى القضاء على المناهج القديمة فى الدراسات اللغوية والنقدية ، ومحاولة التحرر من الرمزيين لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى اثقلها بها هؤلاء الرمزيون ، بحيث تنطلق من أسار الدلالة الوضعية لترتبط بالسياق الكلى للعمل الأدبى . مع اعطاء الجانب اللغوى والموسيقى أهمية خاصية ، وتوظيف الايقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الأدبى .

وكان مدار بحث الشكليين منذ البداية يتجه الى فنية الشكل الأدبى، وكيف تقدم الاساسيات التى أصبح بها هذا الشكل شكلا ، ومن ثم جاء منطلقهم من فن اللغة بالدرجة الأولى ، ثم من طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة ، وتنوعت احصاءاتهم للأشكال الصوتية من حيث عدد الأصوات المترددة ، وعدد مرات هذا التردد ، والنظام الذى بمقتضاه يمكن متابعة الأصوات فى فئاتها المتكررة ، ومركز الاصوات فى الوحدات الايقاعية ثم دور القافية باعتبارها نموذجا من نماذج التردد الصوتى .

وكل ذلك يمثل مستوى واحد من عدة مستويات ، ففى المستوى الثانى تتمثل وحدات الدلالة التى تشير اليها الكلمات فى بنية الجملة

---

(١) انظر حاضر النقد الأدبى : ١٤٩ ـ ١٥٥ .

وتركيبها ، ثم نجد مستوى ثالثا متمثلا فى البنية النحوية ثم مستوى رابعا متمثلا فى الشكل الصورى الذى تتجسد فيه جزئيات الصورة فى وحدة متكاملة ، كما تتجسد فيه المواقف والأحداث والشخصيات .

والعلاقة بين هذه المستويات علاقة تفاعل وظيفى يتحرك من الجزئى الى الكلى ، ومن الانظمة الصغرى الى الانظمة الكبرى فى سياق عام يربط المستويات بعضها ببعض .

ويمكن القول بأن حركة الشكليين دارت فى مجملها على الجوهر الداخلى للعمل الأدبى ، ورفض نهائى لأى مسلمات مسبقة ، أو محاولة للتأويل والتنظير ، فالحقيقة الأدبية كانت شاغلهم بصرف النظر عن أى اعتبار يبتعد عن النص ذاته .

وكانت ترجمة (تودروف) (١) لأعمال الشكليين الروسى الى الفرنسية نقطة انطلاق الى ثراء البحوث الاسلوبية وخاصة فى مجال البحث الاكاديمى بالجامعات الفرنسية .

وتأتى المدرسة الألمانية ـ بعد الحرب العالمية الأولى ـ لتؤدى دورا خطيرا فى تطبيق المفاهيم اللغوية على الأدب ، وهى وان كانت فى بدايتها ذات ميول رومانسية ، فقد تحولت الى الدراسة اللغوية بصورة أساسية . واستطاع (كارل فوسلر Karl Vlossler ١٩٧٢ ـ ١٩٤٩) فى كتبه التحليلية أن يطابق بين اللغة والفن فى دراسة تركيب الجملة لغويا ودراسة الأدب كعملية فردية ، بحيث أصبحت اللغة عنده نوعا من الفن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحى انما ينتج صيغا لغوية لها ذاتيتها الفنية .

ومفهوم اللغة عند فوسلر طاقة ونشاط خلاق ، وهى بديهة وتعبير عن الروح ، كما انها ليست عضوا مستقلا ، أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابته ـ كما يقول الوضعيون ـ » ويعلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة فى علاقتها بالخلق النظرى الفردى والفنى اسم الأسلوبية أو النقد الاسلوبى ، ومن ناحية أخرى فان فوسلر يعترف بأن للغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار ، ومن هذا التصور تصير ابداعا جماعيا بدلا من أن تكون ابداعا فرديا ، وتصبح

---

(١) Fzvetan Todorov ولد سنة ١٩٣٩ حيث عاش فى بلغاريا ودرس الأدب البلغارى ثم هاجر الى فرنسا ١٩٦٣ وحصل على جنسيتها ، ومن أهم اعماله نشرة « نظرية الأدب » و « القاموس الموسوعى فى علوم اللسان » .

ابداعا نظريا وعمليـا لا مجرد ابداع نظرى ، فهى خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أى انها تطور وليست ابداعا محضا ، وبناء على هذا فالذى يتطور ليس هو الفن بل التكنيك ، ودراسة اللغة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة ٠ وجماعية تتفق والمنحى التاريخى » (١) ٠

وتتويجا لجهد المدرسة الألمانية يبارك (أولمان . Stephen uilmann) استقرار الاسلوبية علما ألسنيا نقديا سنة ١٩٦٩ قائلا :

« ان الاسلوبية اليوم هى أكثر أفنان الألسنية صرامة ، على ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد ، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الاسلوبية من فضل على النقد الأدبى والالسنية معا » (٢) ٠

وقد زاد الدراسـات الاسـلوبية ثراء وخصبا ظهور علم العلامات (السيميولوجيا) ، حيث يرجع الفضل للتبشير بهذا الوليد الجديد الى القرن الماضى على يد (بيرس Peirce الذى أخذ يدرس الرموز ودلالتها وعلاقتها فى جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والانسانية (٣) كما يرجع الفضل أيضا الى دى سوسير ــ وبرغم ان كلا منهما عاش فى نفس الفترة الزمنية لم يكن بينهما أى معرفة ــ فقد أدرك امكانية قيام علم (العلامات) حيث تعمق فى تحليل رموز اللغة التى تنضوى تحت نظم متكاملة ، فقاده الهامه الى تصور علم جديد لم يكتب له النضج الحقيقى الا فى بداية الستينات ، وبالرغم من أن بعض الباحثين يعود بنشأة هذا العلم الى أقدم من سوسير وبيرس . لكن المؤكد أن سوسير هو صاحب الفضل الأكبر فى تاريخ المخاض لهـــذا الوليـــد الجديد ، وقد تحققت اليوم نبوءته بحيث أصـبحت السيميولوجيا من العلوم الجديدة الخصبة التى أسهمت فى تأكيد الصلة بين الأدب والنقد ، بل انها هى التى ساعدت فى ظهور الاتجاهات التحليلية فى النقد الأدبى ٠ على أن هذه الجهود فى مجال البحث الاسلوبى وما يتصل به قد تفاعلت مع المنهج العلمى الذى ساد الدراسات اللغوية عامة ، كما تفاعل مع مناهج البحث المعاصرة التى تقوم على أساس تداخل الاختصاصات فى المعرفة الانسانية ، فاذا بالستينات تشهد نوعا من الطمأنينه بالنسبة

---

(١) الاسلوبية علم وتاريخ : ١٣٤ ، ١٣٥ ٠

(٢) الاسلوبية والاسلوب ــ عبد السلام المسدى ــ الدار العربية للكتاب : ليبيا وتونس: ٢٠ ٠

(٣) نظرية البنائية فى النقد الأدبى ــ د صلاح فضل ــ الانجلو المصرية ط ٢ ـ مطبعة ١٩٨٠ : ٤٤٥ ، ٤٤٦ ٠

لاحقية علم الاسلوب في الوجود ، ويتحول هذا الجهد ليأخذ خطين متوازين هما التنظير والتطبيق ·

ففي سنة ١٩٦٠ انعقدت بجامعة انديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضر اليها ابرز علماء اللغة ونقاد الأدب وعلماء النفس والاجتماع ، وكان محور هذه الندوة الدراسات الاسلوبية ، والقى فيها (جاكبسون) (١) محاضراته حول اللغة والانشاء ، وكان هذا بشيرا بسلامة الصلة بين الدراسة اللغوية والأدب ، فقد التقط الخيط من مدرسة جنيف اللغوية التي ميزت بين العلاقات السياقية والايحائية ــ فيبدأ في الربط بين اللغة والأدب ، أو ما يمكن تسميته ايجاد (لغة أدبية) فيسمى العلاقات السياقية باسم (علاقة المجاورة) ويطلق على الايحائية (علاقة التشابه) كما حدد بشكل قاطع طبيعة اللغة الشعرية التي تستخدم فيها هذه الثنائية بعد تحويرها وربطها بالمجاز المرسل والاستعارة (٢) ·

ومنذ سنة ١٩٤٨ حاول رينيه ويليك وأوستين وارين في معالجتهما للنظرية الأدبية تأصيل البحث لبناء أصول المناهج النقدية ، وأقاما هذا التأصيل على مقارنة المنهج العلمي للدراسات الانسانية ــ ومنها الأدب ــ بمناهج العلوم التجريبية ، وانتهيا الى أن الدراسات الأدبية لها مناهجها النوعية ، وهي على جانب كبير من التوفيق برغم عدم مطابقتها للعلوم الطبيعية وذلك لأنها لا تقل عنها عقلانية ·

وهذه العقلانية تأتيها من سلامة المنهج ذاته الذي يقوم ــ كما تفعل بقية العلوم ــ بعزل المضمون ، وارساء قاعدة لمادته ، على أن تتميز دراسة الأدب عن النظم الأخرى المجاورة ، لأن هذه الدراسة تحتاج الى منهج داخلي ، أي تحليل العمل الفني ذاته بوصفه بناء لغويا ونظاما من الرموز المليئة بالمعلومات ، وذلك لأن دراسة الجو الخارجي للابداع الأدبي قد غطى على الاهتمام بهذا الابداع في ذاته ، حتى أصبحت الدراسة الأدبية مشابهة للتاريخ الثقافي ، والعمل الأدبي ليس وثيقه اجتماعية أو تاريخية ، وليس

---

(١) Roman Jakobson ولد بمسوسكو ١٨٩٦ ، واهتم في مطلع حياته باللغة واللهجات والفولكور ، واطلع على اعمال دى سوسير ، وفي سنة ١٩١٥ أسس النادى اللغوى بموسكو ، وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس ، كما أسهم في تأسيس النادى اللغوى ببراغ ، وكانت له نظريته في الخصائص الصوتية والوظائفية ، كما درس لغة الأطفال وعاهات الكلام ·

(٢) أنظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي : ١٤٥ ، ١٤٦ ·

موعظة بلاغية أو كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا ، حتى ولو كان ذلك مفيدا لاجل غرض معين . فالأدب تتحقق طبيعته من خلال اللغة واللون والصوت التى تستمد معالمها من اللغويات والاسلوبيات .

وفي سنة ١٩٦٧ وفق تودروف الى بلورة القواعد الأصولية للانشائية ، واتخذ لبحثه محور العلاقات العضوية التركيبية بين الأدب شكلا ومضمونا ، فعالج طريقة استنطاق النص الأدبي ، وحاول رسم حدود هذا المنهج النقدى بمطابقة قام بها بين الممارسة العملية والممارسة الوصفية متخذا منهما ركيزتين لاستخلاص الحقائق من النص الأدبى (١) .

وفي وسط هذا الخضم من الدراسات المتشعبة لغوية كانت أم اسلوبية نلحظ ان أسس هذه الدراسات ربطت ــ فى الغالب ــ بين التنظير والتقعيد العلمى ، مما هيأ لرؤية جديدة تفصل الاسلوبية عن علم اللغة وتعطى المحاولات المنهجية دفعة كبيرة لتؤكد أهمية العلاقة بين النص الأدبى وطبيعته اللغوية .

---

(١) الاسلوبية والاسلوب : ٢٤ ، ٢٥ .

علم الأسلوب واتجاهاته

لقد كان الجهد الذى قام به الباحثون تجاه الاســـلوب فى العصر الحديث ـ منذ بالى ـ سواء فى الاسس النظرية أم فى التطبيق محققا لعدة مبادىء اذا ما تفحصناها استطعنا الخروج منها بالمنطلقات الأساسية التى دار حولها التفكير الأصولى فى علم الاسلوب ، بل واستطعنا الخروج أيضا بنوع من التحديد الواضح للاسلوبية ، وذلك دون الوقوع فى متاهات التفكير الفلسفى لأصول هذه الاسلوبية ، وهى متاهات لا يمكن أن تساعد فى تحديد ملامحها وربطها بالأدب من ناحية ، والنقد الأدبى من ناحية أخرى .

وعلم الاسلوب هو الذى يطلق عليه فى الانجليزية (Stylistics) وفى الفرنسية (La Stylistique) والباحث فى الاسلوب (Stylistician) وكلمة (Style) تعنى طريقة الكلام مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Stylas) بمعنى عود من الصلب كان يستخدم فى الكتابة ، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب .

وفى مطلع هـــذا القرن ولد تحت كلمـــة (الأسلوبية) مفهومان مختلفان هما :

(أ) دراسة الصلة بين الشكل والفكرة وخاصة فى ميدان الخطابة عند القدماء .

(ب) الطريقة الفردية فى الاسلوب ، أو دراسة النقد الاسلوبى ، وهى تتمثل فى بحث الصـــلات التى تربط بين التعبيرات الفرديـــة أو الجماعية (١) .

---

(١) Dictionnaire de la langue Française-Paul Robert Tome Sixième. S.N.L. Paris 1965 ; p. 554.

وليس من المفيد ان نوغل فى التفصيلات حول اختلاف تحديد مفهوم اللفظة وما دار حولها من تفريعات ، وانما المفيد أن نحاول الوصول الى تحديد المقصود بالاسلوبية من خلال هذه التفصيلات التى تناولها منظروها ، والتى تكاد تخرج من منطلق ان الاسلوب يمثل الانماط المتنوعة فى اللغة ، بينما الاسلوبية تنصب على تحليل هذه الانماط وخاصة فى جوانبها الفردية ·

ومن المهم الاشارة الى أن التناول الاسلوبى انما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردى المتميز فى الأداء بما فيه من وعى واختيار ، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف ، بخلاف اللغة العادية التى تتميز بالتلقائية والتى يتبادلها الافراد بشكل دائم وغير متميز ·

وليس معنى هذا اننا نقيم حاجزا صلبا بين اللغة الأدبية ولغة التخاطب ، لأن الأولى تستمد وجودها ـ بلا شك ـ من الثانية ، فتقيم منها ابنية وتراكيب جديدة فى الصوت والكلمة والجملة ، ثم القطعة بأكملها ، وبمعنى آخر يمكننا القول ان لغة الأدب هى التى تحدد الامكانات التعبيرية الجمالية التى توجد بشكل اعتباطى فى لغة الخطاب فتفيد منها فى ابداعات جديدة لا تنتهى ·

وعلى هذا يمكننا القول بأن علم اللغة هو الذى يدرس ما يقال بينما الاسلوبية هى التى تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل فى آن واحد ·

ان تحديد معنى كلمة « اسلوبية » بعمقها اللغوى يستند الى ازدواجية الخطاب ، حيث نجد مجموعة من الألفاظ التى يمكن للمتكلم أن يأتى بواحد منها فى كل جملة من جمل الكلام ، والتى توجد فى الرصيد المعجمى للمتكلم ، والتى تقوم بينها علاقات قابلة للبدلية ، فاذا وقع الاختيار على أحدها انعزلت البقية · وتزدوج العلاقات الاستبدالية فى الكلام بالعلاقات الجانبية ، وهى عملية ثانية تلحق العملية الأولى عقب اختيار المتحكم لالفاظه التعبيرية ، وتتمثل هذه العلاقات الجانبية فى ترتيب الألفاظ بما يقتضيه علم النحو ، وبما تسمح به مبادىء علم الصرف ، وتتميز العلاقات الجانبية بكونها علاقات حضورية أى يتحدد بعضها بازاء بعض ، واللغويون لا يعتبرون النظام الاستبدالى شيئا عفويا فى الظاهرة اللغوية ، وانما تتميز كل لغة بقواعدها التى تحدد امكانيات الاستبدال الجائزة وغير الجائزة ، وتحاول الدراسات اللغوية تحسس هذه القواعد فى كل لغة ·

ويتضح أن ضغط الرصيد المعجمى على المتكلم يتناسب عكسيا مع تقدمه فى سلسلة الكلام ، ومعنى ذلك أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهم بالكلام ، فاذا انطلقت الجملة على لسانه وبدأها بفعل مثلا ، انسحبت كل الأفعال من الضغط وبقيت الأسماء والحروف ، وهكذا كلما تقدمت سلسلة الكلام خف الضغط • (١) • وبما اننا أوضحنا علاقة اللفظ بمدلوله باعتباره رمزا له ، فان القيمة الاستبدالية تصبح عديمة الفائدة اذا نظرنا الى كل لفظ فى حدوده الجزئية ، ذلك انه لا قيمة للرمز الا باعتبار علاقته مع ما يجاوره من الفاظ سواء سبقته أم جاءت بعده ، كما ان النظر الى هذا الرمز يجب ان يكون محددا بفترة معينه ، بحيث لا يقع الاستبدال بين مدلولا متغايره ، لأن طبيعة اللغة التغير والتطور ، والتغاضى عن عنصر التطور فيها يؤدى الى تحليل خاطىء لمدلول الرمز ، ومن ثم يؤدى الى غموض عملية الاستبدال وتحليل خاطىء لطبيعتها •

وقد استغل هذا التصور المزدوج فى الدراسات الاسلوبية ، ولا سيما منذ بلور جاكبسون نظريته فى تعريف الاسلوب بكونه اسقاط محور الاختيار على محور التوزيع ، لأن ما يعنيه جاكبسون هنا ، أن اللغة الشعرية لها القدرة على ايجاد وخلق سلسلة من العلاقات التركيبية تماثل العلاقات التى تقوم بين الاجزاء المنفصلة فى مجموعة لغوية استبدالية ، مما يؤكد كون الاسلوبية تمثل بعدا لغويا لدراسة النص الأدبى ، لأن هذا النص لا يمكن الوصول الى أبعاده الحقيقية الا عبر صياغته اللغوية ، ولعل هذا هو الذى يجعلنا نعتبر الاسلوبية وسيلة للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم الاسلوب ، وهو ما يمكن أن ينصب فى النهاية على تحديد نوعية العلاقة الرابطة بين التعبير ومدلوله ، أو بمعنى آخر بين الشكل والمضمون ، وان كان هذا التحديد قد دارت حوله كثير من الطعون من حيث قيل بأنه عزل للنص عن جوانب كثيرة لها أهميتها كالجوانب التاريخية والنفسية والاجتماعية •

والاسلوبية بتركيزها على كشف العلاقة بين الدال والمدلول تقودنا بالضرورة الى عمليات التوصيل بعناصرها الثلاثية ، كما انها تقودنا أيضا الى محاولة تبين حقيقة الرسالة فى النص الأدبى دون الاقتراب من أى قبليات أو مسبقات تتصل بأمور غير أدبية ، لأن الاسلوبية بهذا الشكل الذى صارت اليه ليست على استعداد لتقبل هذه الأمور •

---

(١) الاسلوبية والاسلوب : ١٣٤ ، ١٣٥ •

ونحن عند تعرضنا للعلاقة بين الدال والمدلول ، نقصد هذه العلاقية التى تتكون داخل العبارة أو التركيب ، وهى علاقة تثرى العملية الابداعية ، وتعقد من عملياتها الاستبدالية سواء فى الالفاظ أو فى انتظام الجمل ، وهذا الثراء يوسع دائرة العبارة بأصواتها الدلالية لكى تتمكن من أداء المعانى التى لا يمكن حصرها والتى تمس احتياجات الناس فى التواصل بعضهم ببعض أو اتصالهم بالأشياء التى تحيط بهم ، وبهذا يمكن أن تتحول الجوانب الذاتية فى اللغة الى جوانب موضوعية فى الدراسة الأسلوبية . ذلك ان الكلمات فى الأصل يمكن ان نلحظ فيها بعدا عمليا له طابعه الذاتى ، وهذا الطابع الذاتى انما يأتى من كونه معبرا عن استجابة طبيعية عند المبدع نحو من حوله وما حوله ، ثم تنتقل الكلمة فى خطوة تالية من الدلالة على الحاجة الفردية الذاتية الى التعبير عن الجوانب المشتركة ، ومن هنا تأخذ سمتها الموضوعى بحيث تستقل الى حد كبير عن ذاتية المنشىء نفسه . وهذا السمت الموضوعى يكسبها مرونه متجددة ويغنيها بمدلولات متتابعة ، ثم يكون بعد ذلك لتقارب الاصوات أو اتحادها فى اللفظ أثر واضح فى تشعب الدلالة وتشابكها ، ينضاف الى ذلك انتقال دلالة الالفاظ من معناها الأصلى الذى تم التواضع عليه الى معانى طارئه ذات صبغة جمالية موقوتة ، فتتكاثر المدلولات على حسب موضع الكلمة فى مختلف التراكيب ، ثم على حسب تماسك أصوات حروفها وتآلفها ، وبهذا تصبح الكلمة فى ذاتها وموضعها من التركيب مجالا طيبا لكثير من المعانى والصور التى يطوعها الانسان لما لا يتناهى من الأفكار والمشاعر ، كما أن هذه الكلمة تتلون على توالى العصور بتغير وسائل الأداء اللغوى وتعميقها ، وهذه الكلمة أيضا هى التى تأتى الدراسة الاسلوبية لتجعلها محور بحثها من حيث سياقها الذى وردت فيه ، ومن حيث ايحاءاتها الكثيرة المتكاثفة التى أفرزتها ، ومن حيث علاقاتها الاستبدالية التى يتحدد مجالها فى التعبير الأدبى بوجه خاص ، لأن هذا التعبير ـ كما سبق ـ هو الذى يجعل من اللغة استعمالا اراديا واعيا ، بل انه هو الذى يؤكد النية الجمالية لمستعمل هذه اللغة من حيث يتيح للمبدع أن يصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان ، والموسيقى بالاصوات ، وهذه النية الجمالية لا تتوفر عند شخص يتكلم تلقائيا لغته الاصلية ، وهذا ما يدفعنا دائما الى التفريق بين الاسلوب ودراسة الأساليب ، والعمل الأدبى ـ بطبيعته ـ يتعدى مرحلة التعبير الى مرحلة التوصيل ، وكل الجمال الذى تفرزه اللغة من خلال الصياغة الأدبية يمثل وسيلة اضافية تكتسبها اللغة ، وهو أمر نفتقده فى الاستعمال اليومى المألوف ، ومن هنا يصبح المجال الأدبى هو الميدان الحقيقى لدراسة الأساليب باعتبار احتوائها على أشياء تزيد عن مجرد

التعبير ، أو مجرد نقل المعنى ، نراها فى عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية ، وانتظام الكلمات ، ثم انتظام الجمل ، ثم انتظام الفقرات وصولات الى العمل الأدبى الكامل ·

وكلمة (أسلوب) تساعدنا ـ بلا شك ـ على اظهار الوضع الذى يتخذه المنشىء بالنسبة للمادة اللغوية التى اسلمتها له لغته الام ، كما انها تحدد الموقف الذى يتخذه هـذا المبدع من طريقة الأداء وربط الدوال بمدلولاتها ·

وبهذا يقدم العمل الأدبى للدراسة الاسلوبية المواد التى تحتاجها لتحقيق أهدافها ، وهى مواد غاية فى السهولة لأن سبيل الحصول عليها مرتبط بنص محدد ، ومرتبط بمبدع له ارادة واعية ، وطريقة أدائه هى التى تخلق له القوانين العامة التى تتحكم فى اختيار عبارته وتنظيمها ، وتعطيها طبيعتها الاستمرارية ·

والشخص عندما يختار من المادة التى تقدمها له اللغة يقع فى هذا الاختيار تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره ، ومن خلال ذلك تظهر مشاركته فى تدعيم الصفات الاسلوبية الخاصة بهذه اللغة ، وبهذا أيضا يمكنه أن يؤثر فى المحيط الذى حوله ، وهو بدوره يؤثر فى مناطق أوسع مدى ، حتى يمكننا القول ان لعصر ما خصائص أسلوبية تميزه دون أن ننفى وجود الخواص الفردية التى تولد احساسا متجددا باللغة تبعا لاختيار المفردات والمادة النحوية وتنظيم الكلمات والحركة الموسيقية فى الجملة ·

وكل ما قلناه هنا يصبح شيئا عديم الفائدة اذا لم تواكبه الدراسة التطبيقية التى تقدمها لنا النماذج الأدبية ، التى نبحث فيها عن الحقائق اللغوية ، ثم نتحسس البنية الجمالية التى تستكن داخل هذه الحقائق ، والتى تميز بها هذا النموذج الأدبى ، أو التى شارك فيها غيره من النماذج ، وهذا هو الذى يقدم لنا الحقيقة اللغوية والاسلوبية فى شكل عملى ، كما يقدم الفروق الدقيقة التى أدت الى اختلاف الاختيار والتوزيع من أديب لأديب ·

واللغة العربية من اللغات التى لا تتميز بحتمية خاصة فى ترتيب اجزاء الجملة ، لكن المألوف فيها أن نجد بعض الرتب المحفوظة ـ وخاصة فى مجال الاسلوب الاخبارى ـ كتقدم المبتدأ على الخبر والفعل على فاعله ، والفاعل على مفعوله ، وهى أمور تحدث فيها النحاة كثيرا فى مجال التعبير

المألوف وبالمثل أيضا تحدثوا عن الرتب المحفوظة فى التأخير ، كتأخير الصلة عن الموصول ، والصفة على الموصوف والمضاف اليه عن المضاف ، ومع كل هذا تتأتى مقدرة المبدع فى قلب هذه الاحوال متخطيا لها بغية الانحراف عن النمط المألوف ، وقد يصبح هذا الانحراف يوما نمطا مألوفا هو الآخر – فى مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميته – فمستعمل اللغة بتصرف بحرية فى تنظيم تراكيبه دون استسلام لاستخدام معين . ويصبح هذا التصرف الجديد خاصة اسلوبية قد تأخذ شكلا عاما فى عصر من العصور نتيجة لجهد مبدعين متعددين ، أو يكون نتيجة جهد فردى لشخصية أدبية فذة تفرض باستعمالها نمطا فى الأداء يؤثر فيمن حولها مكانا وزمانا كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة فى العصور القديمة والحديثه .

ويجب ان نوجه اهتماما خاصا الى أن دراسة الاسلوب الفردى يجب الا تتركز حول الأنماط المنحرفة عن الأصل فحسب باعتبارها ابداعات براقة واضحة ، بل ان دراسة الاسلوب الجارى على النسق المألوف قد يبهرنا أحيانا أكثر مما يبهرنا النوع الأول ، ولذا يجب أن نتحرى فى الصياغة ما فيها من منبهات تعبيرية لها طبيعة جمالية من ناحية ، ولها طبيعة استمرارية من ناحية أخرى ، كما يجب أن نتحرك وراء التكراريات التى تأخذ شكل ظاهرة اسلوبية فى بعض ألوان الأداء ، مما يكسب المضمون حيوية تؤثر فى الشكل اللغوى ، فتصبح عملية الأخذ والعطاء بينهما قطب النظام الجمالى للكلام .

ويمكن فى هذا المجال أن نعرض لهذه المناقشة اللغوية التى أدارها عبد القاهر حول قول النابغة :

فانك كالليل الذى هو مدركى وان خلت أن المنتأى عنك واسع

فالشاعر هنا يقرن الملك الذى يتهدده بالليل ، وهو – بالطبع – لا يقصد الى السواد ، وانما يقصد الى خاصية مدركة لليل هى قدرته على الوصول الى أى مكان بحيث يستحيل على الشاعر أن يصل الى مكان لا يصل اليه هذا الملك .

وعندما يعرض عبد القاهر لبيت النابغة بالتحليل يدرك بحسه اللغوى استحالة كون المعنى « ان فررت اظلنى الليل » أو « فانك الليل الذى هو مدركى » لاننا اذا ارتضينا التعبير الأول ضاعت الفكرة الأساسية فى البيت ، وهى ان الشاعر يعجز عن الهرب من الملك ، لأن الفكرة التى يقدمها

التعبير الجديد هي (اذا هربت منك استحالت الحياة كلها على ظلاما) أو (ضللت طريقي مثل من يضرب في الليل) وهذا ما لم يهدف اليه الشاعر ، بل ان هذا سوف يؤدي الى فقدان كل الامكانات التعبيرية التي تشعرنا بسطوة هذا الملك وقوته ، وقدرة يده على الوصول الى كل مكان بنفسه أو بعماله .

ولو اقتصرنا في رصد الدلالة على ما يفهم من الليل باعتبار الاظلام لفاتت الفائدة ، فمن الخطأ اعتبار السواد هو الخاصية المطلوبة على أساس ان الشاعر يقع بهذا تحت غضب الملك بحيث يرى كل شيء اسودا (١) .

والصياغة عند النابغة تأتي على نمط مألوف ، ولكن مع ظهور امكانات جمالية في الأداء تستمد وجودها من قدرة الشاعر ، ومن الموقف الشعري ذاته ، ومن البعد الاستعمالي للالفاظ الذي يكسبها كثافة في الدلالة . ولذا فان الجرجاني يقرر ان وجه الشبه المنتوى مستمد من الحديث النبوي (ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل) فالدين يأخذ من الليل خواصه في الانتشار ، كما ان الملك يأخذ منه خواصه في الوصول الى كل مكان (٢) .

ويمكن أن نلحظ أن اختيار الشاعر لكلمة (الليل) توضح أبعادا دلالية أخرى يضفيها السياق ، وتركيب الكلام ، فالنهار هو الآخر بمنزلة الليل في الوصول الى كل مكان ، فما من موضع في الأرض الا ويدركه كل واحد منهما و « كما أن الكائن في النهار لا يمكنه أن يصير الى مكان لا يكون به ليل ، كذلك الكائن في الليل لا يجد موضعا لا يلحقه فيه نهار ، فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روى في نفسه ، فلما علم ان حالة ادراكه ـ وقد هرب منه ـ حالة سخط ، رأى التمثيل بالليل أولى » (٣) .

فالتعبير ب (انت النهار) يحقق الغاية لتي حققها قوله : (انك كالليل) من حيث استطاع كل من التعبيرين أن يوضحا قدرة الملك على الوصول الى أي مكان ، ولكن قدرة الشاعر الواعية ، المتأثرة بذبذبته الخاصة خلقت النسق التعبيري الذي يحقق مستويين دلاليين في آن واحد :

---

(١) أسرار البلاغة : ٢١٣ ، ٢١٤ . وأنظر : جدلية الخفاء والتجلي . كمال أبو ديب ـ دار العلم للملايين ـ الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ : ٣٧ .

(٢) أسرار البلاغة : ٢٢١ .

(٣) السابق : ٢٢١ .

المستوى الاول : يتمثل في قدرة الملك على الوصول الى أى مكان بنفسه أو بعماله ·

المستوى الثاني : يتمثل في حالة الغضب والسخط التي تسيطر على هذا الملك والتي يعيشها الشاعر ·

كل ذلك من منطلق أداء فني لم يحاول فيه النابغة أن يتحرك بعيدا عن الانساق اللغوية والنحوية المألوفة ، وانما تحرك من طبيعة الموقف الابداعى ذاته ، وربما كان هذا هو ما دفع عبد القاهر الى التماس تفسير دقيق آخر لاختيار كلمة (الليل) حيث يرى ان النابغة كان ــ أثناء حديثه ــ بالنهار ــ لا محالة ــ واذا كان يكلم الملك وهو بالنهار بعد ان يضرب المثل بادراك النهار له ، وكان الظاهر ان يمثل بادراك الليل الذى اقباله منتظر ، وطريانه على النهار متوقع ، فكأنه قال وهو فى صدر النهار أو آخره : لو سرت عنك لم أجد مكانا يقيني الطلب منك ، ولكان ادراكك لى ــ وان بعدت ــ واجبا ، كادراك هذا الليل المقبل فى عقب نهارى هذا اياى ، ووصوله الى أى موضع بلغت من الأرض (١) ·

وعمق الأداء يمتد الى أداة التشبيه التى اتصلت بكلمة الليل ، وأهمية الأداة هنا ينعكس على دلالة اللفظة التى بعدها ، لأن تجريد الليل لوصف الملك بالسخط مستكره حتى لو قلت : انت فى حال السخط ليل وفى الرضى نهار ، وطفقت هكذا تجعله بسخطه ، لم يحسن · لأن الأداء على الوجه الجديد يتحول الى هجاء للملك وليس ذلك مرادا ، وانما الواجب ان يقول : النهار ليل على من يغضب عليه ، والليل نهار لمن يرضى عنه ، ومن النادر أن يقول أحد (انت ليل) على معنى ان سخطك تظلم به الدنيا ، لأن هذه العبارة بالذم وبالوصف بالظلمة وسواد الجلد وتجهم الوجه أخص (٢) ·

ومن الممكن لو تتبعنا شعر النابغة ــ أو غيره ــ ان نخرج بتصنيفات تعبيرية لا حصر لها تعتمد على الصياغة فى بنائها الداخلى ، حتى ولو كانت على الرتب المحفوظة « فاللغة تصبح أمرا فى غاية الصعوبة ، بل مستحيلة اذا طالبنا المبدع بابتكار تركيبات جديدة فى كل مرة ، كما أنه من السخف أيضا أن نكرر نفس التركيبات والجمل بحذافيرها فى كل مرة نبدع عملا أدبيا ، ولذا فكل فرد له قدرته الخاصة فى التعبير عن فكرته باللغة التى

---

(١) أسرار البلاغة : ٢٢٢ ·

(٢) السابق : ٢٢٢ ، ٢٢٣ ·

يختارها ، ومن هنا جاءت (حرية القول) وهذه الحرية اللغوية الخاصة هى التى عبر عنها سوسير بأنها حرية المزاج ، ثم جاء جاكبسون وتناول هذه المقوله موضحا ومؤكدا ان هذه الحرية تتمثل فى تحويل الأصوات الى كلمات ذات دلالة .

كما أن هذه الحرية المتاحة للمبدع لها حدودها التى يجب مراعاتها فكل شخص حر فى أن يقول ما يشاء بشرط أن يكون مفهوما ممن يوجه اليه الخطاب ، لأن اللغة فى الأصل همزة وصل ، ولن يتحقق ذلك اذا كان الخطاب غير مفهوم (١) .

والملاحظ أن النظرة الاسلوبية تحاول مزج المقاييس اللغوية بالأصول النقدية استنادا الى ان عملية الابلاغ اخبارية بالدرجة الأولى ، ثم تتلوها عملية الاثارة التى تكمن فى جماليات العمل الأدبى . فالاسلوبية ــ فى هذا المقام ــ تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التى بها يتحول الخطاب عن سياقه الاخبارى الى وظيفته ليؤثر ويقنع فى آن واحد ، مع ملاحظة ان التأثير والاقناع يأتيان من ترابط الشكل والمضمون فى تلاحم تام . ومحاولة الفصل بين لغة الأثر الأدبى ومضمونه من شأنها أن تحول دون النفاذ الى الخواص الحقيقية للنص الأدبى ، لذا تفادت الاسلوبية فى معظم اتجاهاتها هذه الثنائية المصطنعة بين الصياغة والخلفية الدلالية ، وكان هدف الاسلوبيين عامة اعطاء عملهم خاصية منهجية تمكن القارىء من الفهم والتأثر من خلال النسق الفنى للاسلوب ، مع الوعى بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية .

ولهذا لم تنجح محاولة (سابير Sapir) فى دعوته الى دراسة الشكل مستقلا عن المعنى ، فهو فى كتابه (اللغة) يهتم بمشاكل الاسلوبية العامة ، واختار أن تكون اللغة شيئا انسانيا عاما ، نافيا كونها اداة لتوصيل الأفكار والمشاعر .

ويمكن ارجاع تأثره فى هذا الرأى الى اتجاهاته النفسية ، واهتمامه بعنصر الوراثة فى الأداء اللغوى ، حيث اعتبر وجود (الضمير الاسلوبى) لدى المتكلم تأكيدا لعنصر الوراثة اللغوى فيه .

وفيما يختص بمشكله الشكل والمضمون ، يؤكد أن هذا الشكل تبرز ملامحه وتتضح شخصيته عن طريق النحو وتطوره المستمر . ولذا

---

(١) Structure De langage Poétique-J. Cohen Flammarion, 1966, Paris, p. 99.

فمن الواجب أن ندرسه منفصلا عن المعنى ، وذلك برغم ادراكه لأهمية هذا المعنى ، بل انه ليقر بأن الفكرة هي أهم عنصر في اللغة ، ولكن لا يمكن ان نرى فيها ثباتا كالذى نجده في الشكل الذى صيغت فيه .

وهذا الاصرار على الفصل بين الشكل والمضمون جعل سابير يبيح للدارس - نظريا - معالجة تمايز اللغة وثنائيتها من خلال ابراز دور النحو في خلق الإطار الشكلي دون نظر الى الوظيفة السياقية ، وربما كان العامل النفسي أكثر تأثيرا - هنا - من العامل اللغوى ليحدد لنا على أى وجه ، وعلى أى درجة يمكن تحديد المعنى المنضوى تحت الشكل .

واذ كان النحو هو صاحب الأثر الأكبر من خلق الشكل أو الاطار الخارجي ، فان ذلك لا ينفى صلته بترتيب الكلمات في مستواها العميق باعتباره أهم عنصر في خلق التركيبات اللغوية ، مع الاقرار بوجود عناصر أخرى لها دورها أيضا كالصوتيات ، والتكرار ، والنبر ، واللهجة ، ولعل هذا كله هو الذى يولد في النهاية الشعور الاسلوبى القومى ، الذى عن طريقه تستسلم اللغة لتقبل ظواهر جديدة في بنائها الخارجى .

ولا يغفل سابير أهمية التلاحم بين جزئيات الشكل وارتباط عناصره - وهي نفس فكرة (تسنيار Tesnière - لكن هذا التلاحم يعتمد على العامل النفسى أكثر من أى عامل اسلوبى في تحديد صلته بالدلالة التى نتجت عن الشكل (١) .

وربما كانت هذه الجهود التى رصدناها في مجال البحث الاسلوبى ومحاولة تخليصه من سيطرة علم اللغة عليه ، ربما تكون أحد الاسباب التى فرعت اتجاهات علم الاسلوب فوسعت من دائرته أحيانا وضيقت منها أحيانا أخرى ، والملحوظ انه كلما اتسعت الدائرة مال البحث الى الناحية النظرية وكلما مال الى التحديد اتجه الى الناحية التطبيقية .

ويكاد علم الاسلوب يتشابك في مباحثه مع علم اللغة فيما أطلق عليه (علم الاسلوب العام) Géneral Stylistics والذى لا يرتبط بلغة معينة وانما يتناول المنطلقات الأساسية التى لا ترتبط بأى ناحية تطبيقية كمستوى أول .

واذا انتقلنا الى المستوى الثانى فيمكن ملاحظة الاهتمام فيه بالناحية التطبيقية من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة الى تحديد المجال بلغة

---

(١) Principes de linguistique appliquée-Enrico-Arcaini-Payot, Paris : 1972, p. 95.

معينة للخروج منها بالتنويعسات الاسلوبيسة التى لا تعتمد على الناحية الفردية ، بل تستمد وجودها من القيم التعبيرية فى اللغة ونظامها العام ومستويات الأداء فى هذه اللغة مع ربطه بالمجال الذى ارتبط به ذلك الأداء . كدراسة لغة الخطاب ، واللغة الاعلامية ، واللغة القضائية وغير ذلك من المجالات الاجتماعية .

وفى هذا المستوى نجد الاهتمام واضحا بالمجال الاسلوبى العـام الذى يتصل بتنوع لغوى محدد يرتبط بالموقف الكلامى المتاح ، بتحليلات تنبع من الصوت والكلمة والتركيب .

وفى المستوى الثالث للبحث الاسلوبى تضيق الحلقة لتتبع انتاج فرد واحد باخضاع لغته لانواع من التحليلات التى تقدم معايير موضوعية تعين الباحث فى مجال التفسير ، ويكاد يكون هذا الاتجاه هو السائد فى علم الاسلوب .

ومن المهم الاشاره الى أن بعض الاسلوبيين يتجهون فى تنظيراتهم الى الاستعانه ببعض التطبيقات التى لا تتصل باللغة فى عمومها ، أو بأديب معين ، وانما تجتزىء من انتاج الأديب قطعا تركز عليها فى محاولة لتقديم النموذج الأمثل للتحليل الاسلوبى ، وتترك الباب مفتوحا لمحاولة استكمال نتاج هذا الأديب بنفس المنهج التحليلى .

وهذا المنهج له أشكاله المختلفة التى يحاول بعضها ربط الاسلوب بمبدعه باعتبار هذا الاسلوب (بصمة له) كما يقول (بوفون) والتى يحاول بعضها الآخر ربطه بمتلقيه باعتبار أن أهمية الأسلوب تتمثل فيما يتركه من أثر ، كما يحاول بعضها التركيز على الناحية الوظيفية بتحليل النص من خلال سياقاته الايحائية ، وهى سياقات لا ترتبط بالمعنى المعجمى وانما بالسياق الوظيفى التى تظهر فيه ، وربما وجدنا لذلك كله أساسا علميا فيما ذكره النحاه تحت باب (الكلام وما يتألف منه) .

والذى ــ لا شك فيه ــ ان المنهج الاحصائى أصبح صاحب اليد الطولى فى مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجا للدقة العلمية التى لا تترك مجالا لذاتية الناقد أو الباحث كى تنفذ الى العمل الأدبى .

وموضوعية الدراسة تقتضى منا أن نعرض هنا لبعض التحفظات التى رأت أن قصر المجال على هذه الاتجاهات السابقة فيه تضييق ، بل قصور ، لأن الدراسة التى تتعلق بموضوع محدد ، والتى تلتزم باتجاه محدد ــ مع ما فيها من طبيعة المنهج العلمى ــ تجعل الدارس يدور فى حلقة محكمة

لا تمكنه من التعامل مع جوانب أخـــرى كثيرة من النص الأدبي ، وهي جـوانب ـ من وجهة نظر المتحفظين ـ تعد من صـــميم الدراسة النقدية كالعلاقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي تتجمع خيوطهـا داخل النص .

وربما لقي المنهج الاحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح لاننا عندما تعمد الى الاحصاء في دراسة الاساليب نحيل اللغة الأدبية الى شيء بلا لون ولا طعـــم ـ لاننا نهمـــل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من احساسات تتصل بالعالم النفسي ، والمجال اللغوى بطبعه يتصل بعالم الاحساسات ، وبذلك نتفادى الوقوع في صناعة قوائم مملة لا نهاية لها مهملين أساسين في دراسة الاساليب :

أولا : يجب الا نغفل الاحســاس الذى يتواجد في نطاق الصـــيغ التعبيرية المحددة ، ولكن في نفس الوقت يجب الا يكون تحليلنا لهــذه الصيغ لحسابنا الخاص من حيث النوع أو من حيث الكمية ، وذلك يتأتى بلا شك بالاعتماد على المادة الموجودة مسبقا في ضميرنا اللغوى ، والواجب الانفرض معارفنـــا المسبقة على طبيعة نص أدبي يحكمه الاختيار الحر ، والقدرة الابتكارية التي تساندها النية الجمالية .

ثانيا : ان التعبير ـ وهو بالضرورة مرتبط بالاحساس ـ لا يتصل بالفعل فحسب ولكن يجب ان نضع في الاعتبار رد الفعل ، وقدرة المتلقي اللغوية ، واطار الاتصال الذى يحيط بالنص اللغوى ، بحيث يمكن القول بأن ملف الدرس الاسلوبي سيظل مفتوحا على الدوام أمام الباحث (١) .

فاذا كنا نهتم بالوضع التعبيرى الذى ليست له أية علاقة بالانطباع فان ذلك لا ينسينا أيضا وجود تعبيرات تتصـــل بالانطبـــاع الشخصي ونسيان ذلك يجعلنا نحتفظ للنص بوجود واحد يتمثل في كيانه اللغوى ، بل ان هذا الوجود يتضاءل ليتحول الى مجرد أرقام ميته واحصاء أصم .

ولقد كانت أنجح محاولات المنهج الاسلوبي في تحليل النص الأدبي تلك التي اعتمدت على التوصيف اللغوى بكل أسسه الموضوعية العلمية مستخرجه ما في النص من شحنة عاطفية تصيغها النيـــة الجمالية عنــد المبدع ، ولا غرابة في استخدام منهج موضوعي في افراز أشـــياء غــير موضوعية لأن الدارس ـ فيها ـ يتقدم وفي يده مادة وفيرة تزكيها رؤيته

---

(١) Le Style et ses techniques-Marcel Cressot-Presses Universitaires de france 10e édition-1980 : p, 11-12.

الذاتية ، دون اغفال للقيم الجمالية التى تنبع من طبيعة العمل الأدبى ، وهى قيم ليست ذات طبيعة حيادية فى الوجود بين الناقد والنص ، بل هى أمور لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا .

والخبرة الثقافية قد تجد لها مكانا فى مجال الدرس الاسلوبى ، وهو أمر لا يمكن وضعه تحت ضوابط الاسس الموضوعية ، لكنه يفيد فى الكشف عن بعض العلاقات بين الدوال ومدلولاتها بطريقة تقترب من هذه الموضوعية ، فناقد فذ كعبد القاهر الجرجانى ربما لم يستطع ان يصل الى عمق فهمه من خلال الصياغة الا بالافادة ـ فى كثير من الاحيان ـ بذلك البعد الثقافى الذى اختزنه فى حافظته النقدية واللغوية ، فقد كان يحلل النص ـ بالاضافة الى ما فيه من امكانات النحو الجمالية ـ معتمدا على ذخيرة من التراث الثقافى والأدبى ، ويمكن ملاحظة صورة مبسطة لتأثير هذا الدور الثقافى فى تحليله لبيت النابغة وما فيه من تركيب جمالى مقارنا بالتركيب اللغوى فى حديث الرسول (ص) الذى سبق أن عرضنا له .

ومن المهم أن نعرض ـ هنا ـ لمسألة التزامن فى دراسة الأساليب التى ترتبط بنظام لغوى معين فى فترة محددة ، وهذا معناه اننا لن نحصر مباحثنا فى الحاضر وحده بل انها لتمتد الى أبعاد زمنية ذات ثقافة وفكر مختلف عن ثقافتنا وفكرنا ، ومن الواجب اذن ان نعرض لهذه الاساليب بعقلية معاصرة لزمنها ، فيمكن أن نحلل ـ اسلوبيا ـ نصا لجرير وآخر للفرزدق من وجهة نظر معاصرة لهما ، وهذا لا يمكننا بشكل دقيق من وضع قوانين موضوعية تحكم صياغتهما ، وكل ما نستطيعه هو رصد أوجه التوافق والتخالف ، وما يقرب بينهما أو يباعدهما من وجهة نظر مقارنة ، قد تعتمد على الاحصاء أحيانا ، وقد تبتعد عنه فى أغلب الأحيان ، وقد نلجأ الى رصد التعبيرات والتراكيب المتعلقة بالاحساس ، وتلك التى تتعلق برؤية كل منهما للعالم الخارجى وترجمة ذلك الى صياغة جمالية ، وكل ذلك من الصعب منطقته فى مقولات علمية محددة ، بل انه قد يغرقنا فى انطباعية فورية ترتكز على الحس السريع .

بل اننا سوف نلحظ فيما يتعلق بتركيب الجملة عند كل منهما : انها تركيبة صوتية مشغولة بعناصر فكرية ، بحيث يكون اتساع الجملة مفصلا على قدر ما تحويه من فكرة ، وتوالى الجمل ـ فى عناية واعية ـ ينمو بشكل منتظم محققا لكل جمله ايقاعها النفسى الذى يرتبط بالذات المنشئة ، وهذا بدوره يعطى لكل منهما خطا مميزا قد يجاوز فى امتداده الهيكل الأساسى للصياغة عند كل شاعر لاتصاله بالاعتبارات النفسية ، وهى أمور

لا يكمن ضبطها تحت قواعد ادراكية علمية لها طبيعة الاحصاء الجاف المليء بالبرودة ٠

وحجة أصحاب الاحصائيات تعتمد على أن دقة ظهور سمة لغوية في تعبير أديب معين ، لا تكفي في ادراكه النظرة العابرة ، أو الحاسة الذوقية ، بل لابد من الارتكاز على علم الاحصاء الذي يصل بالناقد الى الدقة العلمية المطلوبة ٠

وهذا أمر — ان صح — يوقعنا في خطورة الاهتمام بالناحية الكمية حتى ولو ضحينا في سبيل ذلك بالناحية الكيفية ، وكأننا عدنا الى الاهتمام بما يقال لا بكيفية ما يقال ٠ مع ما في ذلك من اغفال ضمني لدور السياق في التركيب الأدبي ، وهو من الامور الخطيرة التي كثيرا ما الح عليها جاكبسون ٠

وليس معنى هذا اننا ندعو الى الابتعاد تماما عن الدراسة الاحصائية في مجال الاسلوبيات ٠

ولكن ما نريده أن يكون الاعتماد عليها محكوما بالحاجة التي تنبع من طبيعة النص ذاته ، أو من طبيعة أديب معين ، فقد يكون اطراد ظاهرة اسلوبية ، وتكرارها بشكل ملحوظ ذا دلالة هامة وخطيرة في النص أو عند الأديب ، مع الأخذ في الاعتبار ان تكون هذه الاحصائيات متجاورة مع ما يتضح في العمل المدروس من خصائص أو ملاحظات أخرى لا يمكن ضبطها تحت أي احصاء ٠

ويمكن ملاحظة خطورة هذا المنهج في دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أبي نواس :

يا ابنة الشيخ اصبحينا   ما الذي تنتظرينا

فهو عندما يعرض للبنية الايقاعية في الأبيات يحاول اكتشاف العلاقات التي تتشكل ضمنها من خلال منهجه الذي يعتمد على النبر الشعري المجرد ، والذي يتصل بالبيت الشعري من حيث هو خط أفقي من الوحدات الايقاعية ، والنبر اللغوي الذي يقع في الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة ، تتشكل في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي ٠

ومن خلال تقسيمات الخليل بن أحمد لبحر الرمل يستخلص ما يلي :

الحركة الأولى (ب)

تبلغ نسبة (١) في (ب) : ١٥/٢٤ = ٥/٨

تبلغ نسبة (٢) في (ب) :

الحركة الثانية (ج)

تبلغ نسبة (١) في (ج) : ٩/٢٢ = ٣/٤ = ٦/٨

(٢) في (ج) : ٣/٢٢ = ١/٤ = ٢/٨

اى ان النسبة هي : ٥/٨ / ٦/٨ — ٣/٨ / ٢/٨

ويلاحظ :

ارتفاع نسبة (١) في الحركة الثانية وانخفاض نسبة (٢)

انخفاض نسبة (٢) في الحركة الثانية والحركة الأولى .

برغم ارتفاع نسبة (١) في الحركة الأولى وانخفاض نسبة (٢) فان نسبة (١) في الحركة الأولى أدنى من نسبتها في الحركة الثانية » (١) .

ومع اقرارنا بخطورة اجتزاء أسطر من الدراسة القيمة التي أدارها حول النص ، يمكن اعتبار هذه الاسطر صورة دقيقة للمنهج الاحصائي الذي يضفي على العمل الأدبي طابعا غريبا باستعمال لغة غير مفهومة أو على الأقل لغة غير أدبية ، ومن الواجب أن نتوقف لحظة لنتساءل عن امكانية أن تقودنا هذه الاحصاءات نحو تحليل العمل الادبي وفهمه ، أم انها تؤدي بنا الى ملاحظات عاجزة لا تسهم بشكل جدي في تفسير النص ، ولا تساعدنا على الدخول الى أعماقه بفهم أكثر دقة وانضباطا ، مما يعطي تصورا عن قصور هذا لمنهج في مواجهة النص بما فيه من جماليات .

ان فهم النص الأدبي يتأتى بادراك التلاحم الداخلي فيه ، ولذا فان النص كله يجب أن يوضع تحت مظلة التفسير والشرح ، وأن يتركز هذا التفسير على ادراك التراكيب الدالة الشاملة ، ونمطية هذه التراكيب وسياقاتها الايحائية ، وكل ذلك من خلال تصنيفات لا تبتعد عن النص الا بمقدار ما تعود اليه ، وان تكون الصياغة وسيلة النفاذ الأساسية الى أعماق كل هذه الابعاد .

---

(١) جدلية الخفاء والتجلي : ١٨٤ ، ١٨٥ .

تحديد المجال

من الركائز الأساسية لتحديد ما يتصل بعلم الاسلوب محاولة حصر المجال الحيوى الذى تدور فيه الاسلوبية ، وأهم مبدأ أصولى نستند اليه فى تحديد حقل الأسلوبية يقوم أساسا على ركيزتين متكاملتين من ركائز التفكير اللغوى :

ظاهرة اللغة وظاهرة الكلام ، وقد كان سوسير ـ كما أوضحنا ـ أول من أحكم اســـتغلال هاتين الظاهرتين فى دراساته ، ثم جاء بعده اللغويون فحللوهما وحدودهما بمصطلحات تتلون الى حد كبير باتجاهاتهم الفكرية ٠

وقد كان هذا التمييز بين اللغة كظاهرة لغوية مجردة ، توجد ضمنا فى كل خطاب بشرى ، ولا توجد أبدا هيكلا ماديا ملموسا ، والكلام باعتباره الظاهرة المجسدة للغة ، مساعدا على تحديد مجال الاسلوبية ، اذ أنها لايمكن أن تتصل الا بالكلام ، وهو الحيز المادى الملموس الذى يأخذ أشكالا مختلفة قد تكون عبارة ، أو خطابا ، أو رسالة ، أو قصيدة شعر ٠

ومن هنا يمكن تحديد المجال الذى تعمل فيه الاسلوبية ، ولنا أن نقارن حاضرها اليوم بالمجال الذى حدده رائدها الأول بالى ، فهو لم يلجأ الى التقسيم الشائع للظاهرة الكلامية التى عن طريقها يتحقق أمامنا نوعين من الخطاب : لغة الخطاب النفعى ، ولغة الخطاب الأدبى ، فقد رغب بالى عن هذا التقسيم الى تصنيف آخر حيث جعل من الخطاب ما هو حامل لذاته ، وما هو حامل للعواطف والخلجات والانفعالات (١) ٠

ذلك أن المتكلم قد يضفى على أفكاره ثوبا عقليا موضوعيا بحيث

---

(١) الاسلوبية والاسلوب : ٣٦

يتلاءم مع الواقع . ولكنه في أغلب الاحيان يضيف اليها عناصر عاطفية قد تشف عن ذاتيته في صفائها الكامل .

فاللغة ـ حقيقة ـ في كل تركيباتها تنطوي على جانب يتصل بالفكر ، وجانب آخر يتصل بالوجدان ، وقد يطغى أحدهما على الآخر بحسب الحالة التي يكون عليها المتكلم . وحسب الظروف التي تحيط به .

وتأتي الاسلوبية لتتبع ملامح الشحن العاطفي في الخطاب بوجه العموم من حيث استخدام اللغة بشكل متجدد ، يختلف الى حد بعيد عن ذلك النمط التركيبي الذي نلمسه في الخطاب النفعي العادي ، فالأسلوبية تعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية ـ أو ما يسميه «ج كوهين بالانتهاك»(١) خروجا على النمط اللغوي العقلاني الخالص ـ وتحاول قدر جهدها استكشاف الكثافة الشعورية التي يتلون بها الخطاب .

لذلك حدد بالى حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام ، وفعل ظواهر الكلام المليئة بالاحساس (٢) .

فمعدن الأسلوبية ما نجده في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز الملامح العاطفية والجمالية ، بل انها تكشف أيضا عن النواحي الاجتماعية والنفسية من خلال النص الأدبي ، فهي اذن تنكشف أولا بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني (٣) .

والواقع كما يقول « تشومسكي » (٤» أن النقطة الأساسية التي تمركزت حولها الدراسات الاسلوبية هو المظهر الابداعي للغة ، حتى على مستوى الاستعمال العادي ، ان كل المظاهر لتوحي بأن الذات المبدعة تخترع لغتها ـ بوجه من الوجوه ـ كلما عمدت الى التعبير عن نفسها ـ أو هي تعاود اكتشاف تلك اللغة كلما سمعت الآخرين ـ من حولها ـ يتكلمون بها ـ وكأنما هي قد تمثلت في صميم جوهرها المفكر نظاما متسقا من

---

(١) Structure du Langage Poetique p 100.

(٢) الاسوبية والاسلوب : ٣٧ .

(٣) السابق : ٣٧ .

(٤) Noom chomsky لغوى أمريكي ولد سنة ١٩٢٨ ، ومن اهم أعماله « الهياكل النحوية » الذي يعتبر دستور الالسنيين في النحو التوليدي ، وله أيضا « مظاهر النظرية النحوية » و « مقولات نظرية النحو التوليدي » « اللغة والفكر » .

القواعد ـ وبعبارة أخرى يمكن القول بأن كل الظواهر توحي بأن الذات المتكلمة تملك ضربا من النحو الذي يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة (١) ٠

ولا شك أن كل مبدع يصل الى مرحلة النضج يستطيع أن يفهم ثم ينتج تركيبات لا تنتهي ، فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عددا لا يتناهي من الاستعمالات ، وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الاسلوبية في مظهرها الحسي ، باعتبار أن الكلام الأدبي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة ، ولها قواعدها ونحوها ، ودلالتها ، والاسلوبيون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله ، لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة من صوتية ، وتركيبية ، ودلالية ٠

والتحليل الصوتي يقوم أساسا على ادراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ، ثم ينتقل من ذلك الى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الاسلوب ، ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية ٠

أما بالنسبة للتركيب ، فان الاسلوبية ترى فيه عنصرا ذا حساسيه في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معين ، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين ، سواء أكانوا مزامنين له أم مختلفون عنه في الزمان والمكان ، وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا ، وترتيب أجزائها ، أو تقديم بعضها على بعض ، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو اغفالها ، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التي يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر ، وأدوات الشرط والاستثناء ، والنفي والاستفهام ، ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها ، هو الذي يكون في النهاية التركيب الدلالي للقطعة الأدبية فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولا الى كلية العمل الابداعي ٠

وبالنسبة للناحية الدلالية ، فان الأسلوبية تتجه الى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى ، فاختيار المبدع لألفاظه ، يتم في ضوء ادراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم في ضوء تجاوز الفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة ٠

ويأخذ الاستعمال الاستعاري أهمية خاصة في هذا المجال أيضا ، بما يحويه من قدرة ابتكارية على تجاوز المواضعات المألوفة ، الى خلق مواضعات

(١) مشكلة البنية ـ د٠ زكريا ابراهيم ـ مكتبة مصر : ٧٢ ٠

جديدة ، دون اللجوء الى توارث صور مجازية ربما تكون قد فقدت مجازيتها. أو ماتت ، فتصبح عديمة الفائدة اسلوبيا ٠

ويتأتى كل ذلك بشكل منتظم بدءا من السطح وصولا الى عمق العمل الأدبى ، لرصد خواصه الأسلوبية التى تغلب عليه ، وما لهذه الخواص من دلالة فنية ؛ وما لها من دلالة على توفر النية الجمالية فى عملية الابداع ٠

وربما حاولت البلاغة القديمة ـ وهى تجدد نفسها ـ تلمس هـذه الأمور فى دراستها الشكلية للجملة ، فدرست أنواع التعبير المختلفة ، ووضعت لها الأسماء والمصطلحات ، ولكنها تجمدت عند هذه الخطوة ، ولم تحاول أن تصل الى بحث العمل الأدبى فى مجمله ، مما انتهى بها الى العقم ، وربما كان هذا أحد الأسباب الرئيسية فى ظهور الاسلوبية كبديل عنها ، لانها حاولت تجاوز الدراسة الجزئية الشكلية ، واقامة بناء علمى جديد ٠

فالباحث فى علم الاسلوب يتساءل مثلا : هل هناك خاصية مشتركة تقوم بين القافية والاستعارة ، والقلب والتضمين ، وتشرح فعاليتهما القيمة ؟ وهل يمكن أن نعتبر كل وسـيلة من هذه الوسائل عاملا شـعريا يقوم بوظيفته بطريقة مستقلة عن العوامل الأخرى ، أم أنها جميعا تحدث نفس الأثر الجمالى ؟ واذا كانت البلاغة القديمة قد أصابت فى وضع هذه المسائل على المستوى الشكلى ـ لأن كل وسيلة منها انما هى صيغة وشكل ـ فانها ظلت قريبة من المستوى المادى الذى تقوم فيه كل وسيلة بدورها المحدد عندما ركزت على الفروق القائمة بينها فحسب (١) بينما الاسلوبية تهتم بتعارض هذه المسائل فى العمل الأدبى بالاستعمال الشائع فى عصرها، حتى أنه يمكننا القول بأن جهلنا بالمستوى العادى للكلام يؤدى بالضرورة الى نوع من الذاتية المفرطة فى ادراك الخصائص التعبيرية ، لأن ادراكنا للمستوى العادى يعطينا القدرة على تمييز «الانتهاك» اللغوى ، وهو ما يمكن أن تتجه اليه المباحث الأسلوبية ، ولذا يقول : شابمان R. Chapman ان علم الأسلوب هو الذى يحدد المدى والكيفية التى تتضح من خلالهما لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية ، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموما لاحداث تأثير خاص (٢) ٠

---

(١) نظرية البنائية فى النقد الأدبى : ٣٦٥ ، ٣٦٦ ٠
(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٨٠ ٠

وعلينا أن نهتم بمثل هذه الانتهاكات التى تتمثل فى ألوان من الأداء مثل القلب والتضمين ، والالتفات ، وهى ألوان من الأداء توفرت فيها نية جمالية من حيث تأكيدها للمعنى ، أو توضيحه أو إبهامه وتفسيره .

ويمكن أن نزداد يقينا بمجال الحقل الاسلوبى من خلال كلام « جيرو P. Guiraud عن الاسلوبيات اللغوية والاسلوبيات الأدبية ، ومنه نفهم أن الأولى قد نتجت من خلال البحث فى النصوص الأدبية من جانبها النحوى خلال الفترات التى حدث فيها تفكك النظام النقدى ، وهو ما أكد ارتباطها بمنطلقات البحث اللغوى (١) .

ويقـــول فريمـــان D C.. Freeman : أنه من الممكن تحديد الحقل الذى تتحرك فيه الأسلوبية بثلاثة أنماط :

الاسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة :

وفى هذا النمط ينظر الى الاسلوب على أنه سلسلة متوالية من المنبهات والاســـتجابات ، ومن هنا كان من الأهميـــة التركيز على المنبه والاستجابة الخاصة به .

الاسلوب باعتباره تواترا ، أو نوعا من تكرار أنماط لغوية .

وهذا النمط انما يتجه بالدرجة الأولى الى القصائد الشعرية من حيث المستويات المتوفرة فيها ، لأن القصيدة بحجمها المحـــدود تتيح للدارس التوقف والتدقيق فى أنماطها وتواترها أو توقفها ، ومن المؤكد أن هذا النمط من الدراسة أدى الى استكشاف كثير من الجوانب الكامنة فى اللغة الشعرية من حيث رصد تكراريتها ووصفها والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعرى .

الأسلوب باعتباره استغلال للامكانات النحوية : (٢)

ومعظم من يتبنون هذا اللون من التحليل الاسلوبى هم الذين يتبنون نظرية النحو التحويلى ، باعتباره المدخل الصحيح لدراسة النص الأدبى ، من حيث قدرته فى الكشف عن الطاقات الكامنة فى اللغة ، وفى قواعد النص الأدبى، وقد كان لتشومسكى دوره في تعميق فكرة مستويى اللغة «السطحى والعميق ، والتحولات السياقية التى تظهر من خلال ارتباطهما ، وكيف أثر ذلك فى طبيعة الأداء ، والقدرة عليه ، فتأثير الكلمة المفردة فى نظام اللغة

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٨١ .

(٢) السابق : ٤٨١ .

العام أحل المتحرك مكان النظام الثابت للغة ، ولعل أهم ما يميز امكانيات النحو التحويلي هو قدرته على وصف التعبيرات الفعلية وتصنيفها ؛ وقدرته على وصف المبادىء التى تتحكم فيما يقال ، بمعنى قدرتها على تفسير القواعد اللغوية التى تتحكم فى ابداع الكلام ، ومعنى هذا أننا نمتلك وسيلة فعالة للتحليل الأدبى لها القدرة على توضيح التفاعل بين المبدع والمتلقى ٠

وليس النحو التحويلي وحده هو صاحب الدور الفعال فى هذا المجال. بل ان النحو بمعناه التركيبى يمثل هو الآخر بؤرة التقاء للدراسات الاسلوبية ، ذلك أن اللغة حصيلة نوعين من الضغوط ، ضغوط الدلالة وضغوط الابلاغ ، وكل تركيب لغوى يمثل حلقة اتصال ثلاثية بين المتكلم، والشيء الذى يرمز اليه بكلامه ، والمتلقى لذلك التركيب ، والعلاقة هنا ليست علاقة عفوية ، وانما هى نتيجة لخضوع اللغة لنظام خاص فى تركيبها من الحروف الهجائية ، وأن بعض هذه الألفاظ يختزنها المرء فى حافظته ، وهى وان خضعت للنظام العام للغة تتميز بصفات معينة ، وتترك أثرا قويا فى ذهن من يعيها ويحفظها ، بل ان عقل المتلقى يقوم بدور أساسى فى التفكير اللغوى ، أو ما يمكن أن نسميه « باستكمال الناقص » فذهن المتكلم وذهن السامع يحتفظان بملامح الكلمة طالما وعى كل منهما الأصول لمادته اللغوية ٠

وضغوط الدلالة والابلاغ تحكمهما بجانب ذلك ضوابط للصيغ الذهنية تساعد اللغة على الربط بين الوحدات ، وتأتى الاسلوبية من وراء هذا النحو لتتحرك فى حرية بعيدة عن القيود النحوية ، وليس معنى هذا وجود تنافر بين النحو والاسلوبية ، بل أن الاسلوبية رهينة القواعد الخاصة باللغة المتعامل بها ، فالنحو يحدد لنا ما نستطيع ، وما لا نستطيع قوله من حيث قدرته على ضبط قوانين الكلام ، بينما الاسلوبية تعطينا قدرة التصرف عند استعمال اللغة ، فهناك تلازم بينهما ٠

ومما يثير الانتباه ونحن نحاول تحديد مجال علم الاسلوب ، اختلاف هذا المجال ضيقا واتساعا منذ النشأة حتى يومنا هذا ، فقد جسد «بالى» الاسلوبية فى الخطاب اللغوى عامة ، بمعنى تواجدها كلما وجد الكلام ، بينما هى مقصورة اليوم على العمل الأدبى وحده ، وربما كان مرجع ذلك الى أن « بالى » قد تشرب روح استاذه سوسير ، واستوعب مفهومه لمعيارية اللغة ، واختصاصها بنظام قد لا تشاركها فيه لغة أخرى ، حتى أنه ليصعب علينا الحكم بأفضلية لغة على لغة فى هذا النظام ، مما أدى الى أن أصبح مجال الدراسة اللغوية شاملا للغة الخطاب بما فيها من لهجات أو لغات ٠

كما أن مفهوم « بالى » ٠٠ وان اتسم بالشمول ـ قد أدى الى تضييق المجال الاسلوبى فى الدراسة الحديثة ، ذلك اننا اذا فهمنا النص عامة بما فيه من حقائق لغوية استطعنا أن نلمح فيه أبعادا ثلاثة :

بعدا دلاليا ، وبعدا تعبيريا ، وبعدا تأثيريا ، ولو طبقنا هذا القول على ما بين أيدينا من مباحث أسلوبية لوجدناها تتجه الى البعد التعبيرى والبعد التأثيرى ، ويتضح هذا البعد التعبيرى من خلال قدرة المتكلم فى الافصاح عن مشاعره لكى ينفس عما يعتمل فى صدره ، بحيث يطلق بخاره الحبيس فى اتجاه من يتحدث اليه ، بينما يتضح البعد التأثيرى بالتركيز على من يوجه اليه الكلام لدفعه الى فعل معين ٠ وهذان البعدان يختلفان عن البعد الوظيفى الذى يقتصر على مجرد الاعلام أو الابلاغ ٠

والأديب لا يمكن أن يقدم شيئا من هذه الأمور ـ تعبيرية أو تأثيرية أو ابلاغية ـ الا اذا مد بوسائل فنية معينة ، وليس للاسلوبى من عمل سوى فحص هذه الوسائل ٠

ونجد جاكبسون يغفل عملية التداخل بين الحدث اللغوى الاعلامى والحدث الأدبى مكتفيا باثبات كون الاسلوبية فنا من أفنان الدراسات اللغوية ، تتداخل فيها البحوث الجمالية واللغوية ، حتى أصبح هناك شبه تحالف بين علم اللغة والأدب ، حيث استخدمت الدراسات الأسلوبية معايير لغوية علمية ٠

ويحاول « جون ستاروبنسكى Jean Starobinsk اثبات استقلال مجال الدراسة الاسلوبية من خلال اعطائها امكانات تفوق اللغة ذاتها « انطلاقا من التسليم بشمولية الألسنية واشعاعها على كل علوم الانسان ، وتأكيدا على أنها علم يقفو أثر الحيوان الناطق ، ولا يكون حيوان ناطق الا وهو حيوان مفكر ، منصت كاتب ذو خيال وذو أحلام ، وطرافة نظرية ستاروبنسكى تكمن فى أنه قلب سلم القيم ، فاذ يثبت الباحثون للألسنية سلطانا على الاسلوبية تراه يبوىء الاسلوبية طاقة تجربها الألسنية نحو ممارسات متجددة ، وفى ذلك اثبات لاستقلال الاسلوبية عن الألسنية استقلالا ذاتيا » (١)

أما ريفاتير فيكاد يساوى بين الاسلوبية واللغوية ، حيث يحدد الاسلوبية بأنها علم يوضح الخواص البارزة التى تتوفر لدى المرسل ، والتى

(١) الاسلوبية والاسلوب : ٤٤ ٠

بها يؤثر في حرية التقبل لدى المتلقى ، بل انه يفرض على هذا المتلقى لونا معينا من الفهم والادراك (١) .

ولكى يتمكن المتكلم من هذه السيطرة الأسلوبية فعليه أن يقدم شيئا مفهوما فلا يكفى أن نحترم سنن اللغة وقواعدها النحوية فحسب ، بل يجب أن تكون للرسالة اللغوية منطقيتها ، وهى منطقية ـ لا شك ـ تضيق من مجال الحرية المتاح فى الاسلوبية ، فعندما يقول أبو تمام واصفا جملا :

سأخرق الخرق بابن خرقاء كالهيـ ق اذا ما استحم عن نجده(٢)

فان مبدأ المقارنة الصوتى والدلالى يأمر المتكلم بأن يتلافى تعبيرا بهذا الشكل ، برغم أن التركيب صحيح من وجهة النظر اللغوية ، ولكن باستخدام هذه المرادفات يقل حظ الجملة من البديهة لدى المتلقى .

وعلى المستوى الدلالى لابد أن تتآلف الصلة بين المدلولات ، ولكى تكون الجملة ذات معنى لا يكفى رصف كلمات مأخوذة من قاموس أخـذا عشوائيا ، ان احتمال تكون جملة ذات دلالة ، عملية مستحيلة كما يقول شانون Shannon ان هذه الطريقة قد تعطينا مجموعة الفاظ متجـاورة شكلا فقط ولكنها بلا معنى (٣) .

ومن هنا نخرج من حقل الاسلوبية أمثال هذه التركيبات ، فلا مجال لرصد ما فيها من انتهاك أو انحراف ، وحتى ولو كان ذلك متحققا بالفعل ، فعندما أقول : « الأفكار الخضراء ، هل الغضب القرمزى ؟ زئير السفينة » مجموعة تراكيب لا تجمعها دلالة معقولة ، مع أن كل تركيب على حدة مزود بانحنائه اللغوى ، لكن المنطق لا يقر تركيبا بهذا الشكل ، ليس فقط لخلوه من الترابط النحوى ، بل لخلوه أيضـا من الترابط اللغوى ؛ فالفارق بين التركيب الذى تدخله الاسلوبية ، والتركيب الذى لا تدخله يوجد فى الشكل الخاص الذى يصنعه المبـدع فى الربط بين الدوال والمدلولات من جهة ثم بين الدوال بعضها بالبعض الآخر من جهة ثانية .

وهذا الطـابع الخاص للعلاقات يبرز ويتميز فى كل نمط تبعا للمستويات وتبعا لكيفية انتهاك نمطية اللغة وسننها التقليدية (٤) .

---

(١) Michael Riffaterre-Essais de stylistique structurale-Flammarion, Paris, 1977 : 146.

(٢) الخرق : الفلاة ـ الخرقاء : الناقة ـ الهيق : ذكر النعام ـ النجد : العرق .

(٣) Structure du langage Poétique p. 100.

(٤) السابق : ١٨٩ .

وهذه العلاقات بنمطيتها أو انحرافها هى التى شغلت تشومسكى فى فكره النحوى ، ومحاولته استكشاف ديناميتها على نمط الأساليب الرياضية التى ينظر فى كل عنصر منها على حسب علاقته بالعنصر الذى يسبقه .

فتشومسكى كان يأخذ فى الاعتبار دائما أن التراكيب ليست مجرد تكوين كلمات ، أو مجرد تجاور الفاظ ، بل أن أساس التركيب ـ عنده ـ يتمثل فى مجموعة العـــلاقات المعقدة بين الكلمــات ، حتى ولو لم تكن متجاورة ، بل ان هذه الأخيرة قد تأخذ اهتمامه أكثر من غيرها .

ومن الملاحظ أن شبكة العلاقات تمثلت عنده فى مستويين واضحين: تتجمع الأولى فى شكلها العميق على أساس النحو بمعناه العام ، وتتجمع الثانية فى شكلها السطحى على المستوى الصــــوتى ، وكلا المستويين يتلاحمان بحيث يؤثر الأول فى الثانى ويطفو عليه ، من خلال تصور العمل الأدبى مجموعة من الخصائص بينها توالد ديناميكى ذاتى (١) .

ومن الأمور الهامة التى دعا اليها تشومسكى فى هذا المجال هو الانتقال بالدراســة اللغوية من المرحلة الوصـــفية التصنيفية لتركيبات الأسلوب الى مرحلة التفسير ، وبهذا تأخذ ديناميكية العلاقات على كافة مستوياتها طابعا كيفيا .

وكما فرق سوسير ـ من قبل ـ بين اللغة والكلام ، نجد تشومسكى يفرق بين القدرة اللغوية ، وبين الأداء اللغوى الفعلى ، وهو يعنى بالأول ما يمتلكه المبدع من وسائل التعبير ، بينما يعنى بالثانى التحقق الفعلى لهذا التعبير ، وقد أدخل تشومسكى فى نطاق المصطلح الأول ما نمتلكه من معرفة حدسية تتيح للفرد معرفة امكانية تكوين جملة ما أو عدم امكانية ذلك فى لغته التى يتكلم بها ، كما تتيح له الحكم بسلامتها أو بعدها من الصواب (٢) .

« وكلمة الكفاية ـ أو المقدرة اللغوية ـ عند تشومسكى تعنى أكثر مما تعنيه كلمة لغة عند دى سوسير ، لأنها تفترض وجود نشاط ابداعى لدى الذات المتكلمة ، يتعارض مع الطابع السلبى ، غير المتعمد ، أو غير المتدبر ؛ الذى كان دى سوسير ينسبه الى اللغة » (٣)

---

(١) Principes de Linguistique appliquée p. 129.

(٢) Syntactic Structures-Noom, Chomsky-Mouton the Hogue, Paris, 1972 : 94.

(٣) مشكلة البنية : ٧٢ .

انـنا محصورون بين ضرورة أن يفهمنا من نوجه اليهم الكلام ، وبين الطابع العام الذى يمكن أن ننسق عليه هذا الكلام ، مع ما فيه من انحناء وانحراف عن النمط المألوف • ذلك لأن اختيارنا الواعى يخضع بالضرورة لمتطلبات اللغة وسننها ، ولقواعد النحو وأصوله ، ورسوم الصرف ، ونظام تسلسل الكلمات ، وهذا الأخير ربما كان اخفها واكثرها ليونة • ينضاف الى ذلك أنه لا يوجد سياق تعبيرى ، أو نظام لغوى يمكن أن يتساوى مع غيره حرفيا ، فعندما أقول : (لا يمكننى ، لم أتمكن ، سوف لا أتمكن) أجد أن الجملة الأولى تلقائية ، أما الثانية ففيها نوع من التلطف ، أما الثالثة فهى غاية فى التكلف •

وعندما أقول : (اذا طرقت الباب سوف يفتح لك ، اطرق الباب وسوف يفتح لك) ففى الجملة الثانية نجد اضافة للمعنى متمثلة فى دعوة صريحة وثقة لا تبدو فى الجملة الأولى ، وهذا يؤكد ما قلناه من عدم تساوى الانسقة اللغوية والنحوية حرفيا •

ومن هنا جاءت الحرية والقيود فى آن واحد ، ومن هنا أيضا يكون منطلقنا لدراسة الاسلوب وتحديد مجاله ، بحيث يمكن أن نترجم اختيار مستقبل اللغة بكل عناصرها وبكل قيودها الى خواص اسلوبية ، ويجب أن نضع فى اعتبارنا دائما أن هذه الخواص يمكن تزييفها باغراقنا فى ذاتية الأسلوبى نفسه ، ولذا فيجب على الاسلوبى أن يكون موضوعيا أمام هذه المادة اللغوية المتمثلة فى النص الأدبى ، وان يدرك أن تعبيرات هذا النص انما تأتى نتيجة أمور غاية فى التعقيد ، وليس ذلك لأنها مرتبطة بمبدعها فحسب ، بل أن سحر التوصيل ، والأثر المباشر الذى يقع على المتلقى هو من أهم العوامل الملتصقة بالتعبير ، بل من أهم العوامل التى تترك أثرها الجمالى فى الأداء الفنى (١) •

تلك هى جملة الأسس التى تمركزت حولها المباحث حول المجال الأسلوبى ، ذلك اذا صرفنا النظر عن مجالات أخرى جادة ومثمرة كان بينها وبين علم الاسلوب تماس وتداخل كالبنائية والشكلية ، وكلها قامت على أساس لغوى فى فهم النص الأدبى ونقده •

لقد كان سوسير صاحب الفضل الأول فى ظهور هـذه الدراسـة المبكرة ، والتى أفاد منها بالى افادة عظيمة ، فظهرت الاسلوبية على يديه ، ولكن ــ كما عرضنا ــ رغب كثير من الدارسين بعده عن اسلوبيته الى

(١) Le style et ses techniques, p. 10-11.

الوان أخرى من البحث والدراسة تبلورت فيما بين أيدينا اليوم من فكر أسلوبى ٠

« واذا كانت السنية سوسير قد انجبت أسلوبية بالى ، فان هذه الألسنية نفسها قد ولدت الهيكلية التى أحتكت بالنقد الأدبى فأخصبا معا شعرية جاكبسون ، وانشائية تودروف وأسلوبية ريفاتار ، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد ألسنى من المعارف ، فان الأسلوبية معها قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج » (١) ٠

ونشير هنا الى عدم تناقض هذا الاختصاص بالذات مع احتياجات الأسلوبية للاستعانة ببعض العلوم المساعدة فى مجـال بحوثها كعلم الأصوات ، ودراسـة الألفاظ ، والنحو المعيارى ، والنحو التاريخى ؛ ودراسة اللغات العامة — التى هى فرع منها — بل يمكن أن نجد مدخلا هنا أيضا لعلم النفس وعلم الاجتماع ، وعلم الجمال ، والبلاغة المتجددة، وكلها تساعد — بلا شك — فى تحديد العلاقة — كما وكيفا — بين التعبير والاحساس ، كما تحدد الظروف والملابسات التى تمت فيها تحديد هـذه العلاقة ، فليس على دارس الاسلوب أن يأخذ موقفا معاديا من هذه العلوم المجاورة ، بل عليه أن يأخذ منها ما يناسب مهامه فيما يتعلق بدراسه الأساليب (٢) ٠

(١) الاسلوبية والاسلوب : ٤٧ ٠

(٢) Le style et ses technqiues, p. 18.

نظرية التوصيل

ان التعبير عن الفكرة ــ الذى يتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة . هو نوع من الاتصال ، وهذا التعبير يعتمد أساسا على وجود نشاط لغوى مرسل من المتكلم ونشاط مماثل من المتكلم ، وغالبا ما يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصا ، أو فكريا محضا ، يقتصر على تقديم ملاحظة معينة ، أو اخبار عن شيء محدد ، ولكن غالبا أيضا ما يضـــاف الى هذا العنصر الموضوعى عنصرا ذاتيا يتمثل فى محاولة التأثير على هذا المتكلم ، وفى هذا المجال نجد الاستعانة الأساسية بكل الطاقات والامكانات اللغوية كما وكيفا ، من حيث المفردات والجمل والتركيبة الصوتية بما فيها من نبر أو طريقة النطق ، وبمعنى آخر فاننا نجرى اختيارا فى المادة المتاحة والتى يقدمها النظام العام للغة ، وليس ذلك ــ فقط ــ من خلال احساسنا بها ، بل ــ أيضا ــ من خلال الاحساس الذى نفترض وجوده لدى المتكلم ، ولعل هذا يدعونا الى القول بأن دراسة الأساليب تقتضى ــ بجانب اللغة ــ جوانب نفسية واجتماعية .

والباحثون ــ فى محاولتهم خلق نظرية تطبيقية لعملية التوصيل ــ يتجهون الى منهج تحليلى للرسالة اللغوية طبقا للعناصر الدلالية والجمالية للغتها ، ويتجهون ــ باهتمام أكبر الى العلاقات التى يمكن أن تقوم بين كل عنصرين من هذه العناصر ، وما يمكن أن تحتويه من توافق أو تخالف، وما يترتب على ذلك من نقل المحتوى فى شكل معين من الصياغة ، كما أنهم يدرسون السرور والمتعة التى تنتج عن تلقى هذه الرسالة .

وينبغى أن نتعرف على الأساس اللغوى لهذا التحليل كما جاء عند جاكبسون » فهو يرى أن كل حدث لغوى يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هى : المرسل والمتلقى ومحتوى الرسالة والكود أو الشفرة المستعملة فيها ، أما علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فهى متنوعة متغيرة،

فقد يحدث أحيانا أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل ، لكن المألوف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة ، لا تتكدس مع بعضها البعض ولكنها تنتظم في مراتب مما يجعل من الضرورى أن نقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية » (١) .

وكما يقول جوزيف فندريس اللغة نظام من العلامات يستخدم للتفاهم بين البشر (٢) وهذا المفهوم الضيق لمعنى اللغة يتفق مع الدراسات اللغوية الحديثة من أن اللغة أداة للاتصال ، ومن طبيعة الأمور أن يدخل عنصر التفكير والتفاهم في هذا الاتصال ، كما لابد من دخول عنصر الاتفاق على الأداة اللغوية أو التواضع على وسيلة معينة ـ ولا تغيب هذا الدوافع ـ الداخلية أو الخارجية ـ لهذا الاتصال ، والاغراض المحددة التى يسعى اليها المتكلم عن طريقه .

وهذا الاتصال القائم على التفكير لا يتم في فراغ ، وانما يتم من خلال العلامات التى تم الاتفاق عليها بين أفراد بيئة لغوية محددة ، وقد يكون الغرض ـ أو الهدف ـ مجرد ابلاغ أو اعلام ، وقد يتجاوز ذلك الى أن يصبح عملية ابداعية تتوفر فيها النية الجمالية .

ومن هنا يمكن تحديد الاتصال « بأنه استجابة أو مسلك يحدث بناء على منبه أو أكثر من منبه من المؤثرات الوراثية والبيئية ، ويكون للانسان من ورائه غرض أو أغراض يقصد اليها ، وهذه الاستجابة أو المسلك قد تصبح بدورها ـ بالاضافة الى المنبه الاصلى ـ منبها مباشرا يفضى الى استجابات أخرى يلى بعضها بعضها ، ويترتب بعضها على بعض ، تصدر من الفرد نفسه ، أو ممن يتصل به من الأفراد ، أو منهما جميعا » (٣) .

والتفكير الأسلوبى في هذا المجال يقوم على بعض الافتراضات التى يستمدها من الدراسة اللغوية بوجه عام ، وعلم الدلالة بصفة خاصة ، وأبرز هذه الظواهر الدلالية أن الرصيد الذى يختزنه معجم لغة ما له مجموعة دوال تواضعت عليها اللغة في أصل النشأة ، فكل دال له مدلول واحد ، وكما يقول علماء اللغة ان اللفظة توضع لموضوع واحد ، ولكن الفكر قادر

---

(١) نظرية البنائية : ٣٨٣ .

(٢) السلك اللغوى ومهاراته ـ محمد عبد الحميد أبو العزم ـ مطبعة مصر الطبعة الأولى ١٩٥٣ : ٢٦ .

(٣) السابق : ٣٧ .

دائما على تحريك هذا الموضع من منزلة الى منازل أخرى ، كما أنه قادر على تغيير شحنات الالفاظ وذلك بوضعها فى سياقات متجددة غير مألوفة فى الاستعمال ، أو منحرفة عن النمط الأصلى للمواضعة ، وهو ما أطلق عليه كلمة « المجاز » ، ومن هنا تعددت المدلولات بالنسبة للدال الواحد من سياق الى سياق آخر ، وبالضرورة فان أى صورة ذهنية مدلول عليها سيكون لها أكثر من دال فى شبكة الدوال المدلولات .

وعنـد تناول هذه الدلالة لا نريد قصرها على تلك التى تؤخـذ من المعاجم وحدها والتى تنصب على اللفظة باعتبارها وحدة للنظام اللغوى ، وانما نقصد أيضا الى الدلالة التى يتعاطاها المبدعون .

المبدع

ان علاقة المبدع بالدوال مغايرة لعلاقة المتكلم بها ، لأن الثانى يعبر بما يقتضيه المتعارف عليه من العبارات ، وهو على وعى بالدلالة ومشتقاتها التى تكمن فى العلاقات ، أما المبدع « فليس فى عمله استعمال اللغة ، اذ الشعر ليس بسبيل الأمور العملية ، وانما هو نظرية ورؤية ، قوامه من اللغة ذاتها فالشاعر ـ كما يقول سارتر ـ لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها ، وهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة ، وقد اختار طريقه اختيارا لا رجعة فيه ، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها ، وليست بعلامات لمعان ، والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهى على حالتها الوحشية ، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ، يطرحها حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار » (١) .

فالمبدع يمتلك المقدرة على نقل أفكاره فى أشكال وطرق متنوعة ، وعليه فان الخاصية اللغوية يمكن أن تثير انفعالات متعددة ومتميزة تبعا للسياق الذى ترد فيه ، وينتج عن ذلك أن نفس الانفعال يمكن أن نثيره بوسائل أسلوبية متعددة ، وهكذا يكون لتركيب الاسلوب وما ينتج عنه من أثر انفعالى مطابقا لخاصية الدوال والمدلولات فى الدراسة اللغوية ، وبهذا تمتلك الاسلوبية سبلها الخاصة بها مثلما للغة الخطاب هذه السبل الخاصة بها أيضا .

---

(١) التركيب اللغوى للأدب ٦٠ ، ٦١ .

ان دراســـة النص الابداعي لابد أن تعتمد على تحليل العلاقة بين صياغته وبين العالم الذى نعيش فيه من خلال واقعه ، ولقد كان لأفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهما ممن سموا بالكلاسيكيين دورا فى تأكيد أهمية الواقع الخارجى على حساب المبدع ذاته من خلال نظرية المحاكاة ٠

كان أفلاطون ومن تبعه يعتبرون الاســلوب صـــفة تتوفر فى بعض الكتابات وتفتقدها بعضها الآخر ، بينما اختلفت نظرة أرسطو ومن تبعه فكانوا يعتبرونه صفة لابد من توافرها فى كل أنواع التعبير الأدبى ، وان اختلفت درجة الجودة من عمل لآخر ٠ ويرتكز مفهوم أفلاطون للأسلوب على أساس ان كل فكرة لابد أن تكون كاملة فى المضمون والشكل ، والتعبير عن الفكرة يتم فى شكل معين ، والطريقة التى يتم بها التعبير هى ما نسميه الاسلوب ، وهكذا يكون الاسلوب صفة حتمية متميزة للتعبير ، فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجى اذا لم يتم التعبير عنه بالاسلوب (١) ٠

وقد ترتب على حتمية افلاطون أن نظر الأدباء الى الاسلوب كوسيلة تتيح لهم مجالا للامتياز والتفرد حتى يمكن نقل أفكارهم ٠ ورأى الناثرون فى الأسلوب مزيجا من الجمال والحقيقة ، أو كما يقول والتر باتر : (انه التكيف الاحسن للتعبير عن الرؤية الداخلية) ٠ أما الشعراء فعندهم ان الالهام يسبق الأسلوب ، ولذا يقول ماثيو أرنولد عن وردز ورث : (يبدو أن الطبيعة نفسها قد أخذت القلم من يده وكتبت له بقدرتها المجردة الشفافة النافذة) ٠

ويعرف ستاندال الاسلوب على أنه : (يضيف لفكرة معينة جميع الظروف المحسوبة لانتاج تأثير كلى لابد لهذه الفكرة من احداثه) (٢) ٠

أما من تأثروا بأرسطو فينظرون للأسلوب نظرة شاملة ، ويتصورونه كنتاج لعوامل كثيرة ولذا فان فهمهم للأسلوب يرتكز على ربطه بمبدعه ، يقول بوفون (٣) : ان المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها،

---

(١) انظر : المدخل فى النقـــد الأدبى ـ نجيب فايق اندراوس ـ الانجلو المصرية سنة ١٩٧٤ : ٥٠ ٠

(٢) السابق : ٥٠ ، ٥١ ٠

(٣) (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) Buffon, georges Louisleclere

عالم فى الطبيعة ، وله اهتمامات أدبية فى نفس الوقت ، وقد اهتم باللغة التى تستخدم فى النصوص الادبية عامة ، واعتبر أن اللغة فى صياغتها وافكارها انما تعبر عن شخصية صاحبها ، وخلود الأدب يتحقق بروعة نعوته ، ومن أبرز مؤلفاته (مقالات فى الأسلوب) ٠

بل تكتسب كثيرا من الثراء اذا تناولتها أيد كثيرة خبيرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الانسان ، أما الاسلوب فهو الرجل نفسه .

ويقول شوبنهاور : ان الاسلوب هو فراسة العقل . ويقول نيومان : ان الأسلوب هو التفكير باللغة (١) أى أن هناك أساليب بقدر ما يوجد من مبدعين ، ويؤكد هذا المعنى فى ربط الاسلوب بمبدعه (لاروميه Gustave Larroumet) عندما جعل الكتابة مهنة بينما أبعد الاسلوب عن صفة العلمية بل « ان الاسلوب شخصى كلون الاعين ونبرة الصوت ، ومن الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة ، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب ، ان من الممكن أن يصبغ الأسلوب كما يصبغ الشعر ، ولكنه من الواجب عندئذ أن نستأنف نفس العملية كل صباح ، وألا يصرفنا عنها صارف ، ان تعلم الاسلوب يبلغ من عدم جدواه أننا ننسى كل يوم ما نتعلمه عنه ، وعندما تضعف قوة الحيوية تضعف جودة ما نكتب ، والمران الذى ينمى الملكات الأخرى كثيرا ما يضعف هذه الموهبة .

ان الاسلوب هو أن تتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة ، لهجة فريدة لا يمكن محاكاتها ، ومع ذلك فهى لغة الجميع ، ولغة فرد واحد» (٢) .

وربما كان هذا الفهم لمعنى الاسلوب هو الذى جعل الدكتور عز الدين اسماعيل يرى فيه جانبين واضحين هما (الشخصى واللاشخصى) ، ذلك ان الخبرة العملية تقتضى ان يكون الاسلوب صفة عقلية متحققة فى اللغة ، ويتبع هذا أن تكون لغة الأديب شخصية .

لكنه يعود ويرى ان الأديب يستخدم اللغة السائدة فى مجتمعه ، وهو لكى يوصل فكرته أو شعوره الى الآخرين مضطر لأن يستخدم هذه العملة التى يتعامل بها الناس ، فكيف يتسنى لنا القول بأن لغة الأديب لغة شخصية صرف ، وهو فى الحقيقة يستخدم لغة الآخرين كذلك ؟

الأديب يستخدم اللغة السائدة ، هذا لا شك فيه ، بدليل أننا لانجد أديبا فى القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى .

أما لغة الأديب من حيث كونها لغة شخصية ، فهذا لا شك فيه أيضا ، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذى يميزه عن غيره من الأدباء ، وبهذا يتمثل فى الاسلوب العظيم الجانبان : الشخصى واللاشخصى (٣) .

---

(١) المدخل فى النقد الأدبى : ٥١ .

(٢) فى النقد والأدب ـ د. محمد مندور ـ نهضة مصر : ١١٢ ـ ١١٣ .

(٣) الأدب وفنونه ـ دار الفكر العربى ط ٧ ، ١٩٧٨ : ٤١ .

ويكاد الدكتور عز الدين يتفق فى هذا مع المفكر الالمانى «شلير ماخر (١٨٤٣) م » الذى يرى فى النص وسيطا لغويا يقوم بنقل فكر المؤلف الى قارئه ، ولذا فهو يشير ــ فى جانبه اللغوى ــ الى اللغة بكاملها • ويشير ــ فى جانبه النفسى ــ الى الفكر الذاتي لمبدعه ، وتقوم بين الجانبين علاقة جدلية ، وطبيعة العلاقة بين المبدع وبين النص اللغوى تتمثل فى أن اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التى يسلكها ، وللغة وجودها الموضوعى المتميز عن فكر المؤلف الذاتى ، وهذا الوجود الموضوعى هو الذى يجعل عملية الفهم ممكنة ، ولكن المبدع ــ من جانب آخر ــ يعدل من بعض معطيات اللغة التعبيرية ، ويحتفظ ببعضها الآخر ، وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة •

هناك اذن فى النص جانبان : الجانب الموضوعى الذى يختص باللغة ، وهو الذى يجعل عملية الفهم أمرا ممكنا ، والجانب الذاتى الذى يتمثل فى فكر المؤلف ويتجلى فى استخدامه الخاص للغة (١) •

واذا كان أرسطو ومن قبله افلاطون قد أكدا أهمية الواقع الخارجي على حساب المبدع ، فان النظرة الجديدة للأدب ترى فى الابداع الحق ما يتجاوز الواقع ويخلق له أبعادا جديدة ، وهذا الخلق يستند الى ما فى المبدع من قيم وعناصر جمالية مؤثرة (٢) •

بل أن الرومنسية تعطى للمبدع أهمية تفوق أهميــة الواقع ذاته ، فالعمل الابداعى تعبير عن العالم الداخلى للفنان ، وفهمنا للنص الأدبى يعتمد ــ قبل كل شىء ــ على فهم المبدع اولا ، وذلك يتم بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة هذا المبدع وسيرته الخاصة ، وبهذا يتأكد تميز كل أسلوب عن أسلوب آخر ، وتفرده بخصائص لا توجد فى سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاص لمبدعه •

وفضيلة الأدب ــ عند الرومنسيين ــ هى كونه معبرا عن الذات ، وان يمثل مع التجربة كلا متماسكا يكاد يكون فيه الاسلوب بصـــمة لصاحبه ، حتى أنه ليتعذر علينا الفصل بينهما ، بل ان الاسلوب قد يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التى استخدمته « وكم من عبارات كان لها أثرها فى النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصـــدر عن

---

(١) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص ــ د• نصر أبو زيد ــ فصول ٣ ابريل سنه ١٩٨١ : ١٤٤ ، ١٤٥ •

(٢) النقد الأدبى الحديث اصوله واتجاهاته ــ د• أحمد كمال زكى ــ النهضة العربية بيروت ١٩٨١ : ٢٥ •

شخصية بذاتها ، ان الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة ـ باستخدامه اياها ـ مجالا واسعا ، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين فى اسارها ، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة ، وهى بهذه الحيوية والقوة تؤثر فى الآخرين وتفرض نفسها عليهم » (١) ٠

وعلى هذا فالاسلوب سمة شخصية لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله، باعتباره خاصية فى الأداء اللغوى لا يمكن تكرارها ٠

وهذا المنهج فى فهم الاسلوب وربطه بمبدعه يعلله الشايب بأننا اذا سمعنا كلمة الأسلوب فهمنا منها العنصر اللفظى الذى يتكون من الكلمات والجمل والعبارات ، وهذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة ، وانما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام معنوى آخر انتظم وتألف فى نفس الكاتب أو المتكلم ، فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم يجىء التأليف اللفظى على مثاله ، ومعنى هذا أن الاسلوب معان مرتبة قبل أن تكون الفاظا منسقة ، وهو يتكون فى العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجرى به القلم ٠

فالأسلوب يمثل طريقة الأداء ، أو طريقة التعبير التى يسلكها الأديب لتصوير ما فى نفسه ونقله الى سواه (٢) ٠

ولعل الاهتمام بالمبدع هو الذى جعل الدكتور زكى نجيب محمود يقوم بتكثيف عملية التطابق بين النص ومبدعه ، فلم يقتصر على مجرد جعل النص ـ أو الاسلوب ـ صورة لصاحبه بل جعله هو نفسه شخصية صاحبه ، وربما كان مرد ذلك هو مقولة بوفون التى سلف ذكرها ، فالأسلوب الأدبى كالسعادة لا يمكن أن يخطئها أحد اذا صادفها فى انسان سعيد ٠ فالانسان عندما يقرأ لكاتب ذى أسلوب لا يتردد لحظة فى ادراك هذه الحقيقة فيه ، وأسلوب الكاتب صاحب الأسلوب هو صورته مرسومة فى أحرف وكلمات ، ويمكننا أن نقول ما شئنا عن العوامل الاجتماعية التى تميل بالأفراد نحو التشابه ، ماداموا أفرادا فى جماعة واحدة ، الا أن الانسان الفرد مدفوع بفطرته الى ان يلتمس لنفسه فردية خاصة لا تشاركه فيها فرد آخر ، وقد يستطيع الانسان أن يميز نفسه ويثبت فرديته فى طعامه وثيابه وأثاث بيته ، ولكنه قد يعجز عن ذلك أحيانا فلا يجد سبيلا

---

(١) الأدب وفنونه : ٣٣ ٠

(٢) الأسلوب : ٤٠ ـ ٤١ ٠

لتحقيق هذا التفرد الا من خلال استعمال الكلمات كلاما اذا تكلم أو كتابة اذا كتب ٠

ذلك أن الانسان فى العادة يود أن يستعمل محصوله اللغوى بطريقة خاصة به ، ومن ثم تنشأ اللوازم فى طرائق الحديث ، والحظ من شئت من الناس ، تجده ان تشابه مع سواه فى الكثرة الغالبة من الفاظه وعباراته فهو حريص كل الحرص - عن وعى منه أو عن غير وعى - ان تكون له لوازمه الخاصة الفريدة ، فيكرر كلمة بعينها ، أو يستخدم عبارة بذاتها . حتى لتصبح علامة دالة عليه ٠

واذا كان ذلك موجودا فى المجال العام للتخاطب فهو موجود بشكل أخص فى مجال الأدب والكتابة ، فما صاحب الأسلوب الا أديب يصوغ عباراته على نحو يتفرد به ، حتى لكأنه جزء من سماته وملامحه ، يمكن أن نعرفه به كما نعرفه بملامح وجهه ٠

وكلما ازداد الأديب سموقا فى فنه الأدبى ، ازداد أسلوبه دلالة على ذات نفسه ، فمن أسلوبه تستطيع أن تعرفه أى رجل هو ، ولا عجب ، فليس الأسلوب شيئا مظهريا كالثياب وانما هو من الرجل لحمه وعظمه ودمه ، أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا وخلقا وشخصية وجوهرا وكيانا ٠

وفى ضوء ذلك يمكن أن ندرك الشخص وحقيقته من خلال أسلوبه ، فها هو العقاد ، وهذه هى كتابته ، فلو لم نتقابل معه ولم نتحدث اليه ، ولم نعلم من أمر حياته الشخصية قليلا ولا كثيرا ، لوجدنا فى أسلوبه طبيعة الجد والصرامة ، فالعقاد الانسان رجل صارم جاد ، وكتابته مستقيمة لا خلل فيها ولا خطأ ولا هلهلة . ولا تفكك ولا تحلل ، وهكذا العقاد الانسان يسير على الجادة ، لا يسهل اغراؤه لينحرف هنا أو هناك ٠ وكتابة العقاد لم يرد بها أى يسرى عن قارئه همومه ، أو أن يستجلب لعينه النعاس ، بل أراد أن ينبهه ويطرد عنه النوم ، وهكذا العقاد الانسان لا يتزلف القارىء ولا يمالئه ، ولا يكتب له ما يسلبه ، بل هو يتحداه ، ويعلمه ، ويوقظه ، ويقلقه ويؤرقه ، فكتابته كتابة رجل عزوف صلب عنيد ٠

فالأديب لا يكون أديبا الا اذا تفرد بطريقة التعبير ، ثم لا تكون

العبارات ذات اسلوب معبر الا اذا جاءت صورة لصاحبها سالت على الصفحات مدادا فى جمل وكلمات (١) ٠

والواضح أن الاسلوب بهذا أصبح يمثل لوحة اسقاط باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة فى أعماق الشخصية ، ولذا فان دراسة الاسلوب من هذه الناحية يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معا وصلتهما بالمبدع ، وما ينتج عن هذه الصلة من متعة وسرور له ، وربما كان هذا السرور مرجعه الى رغبته فى التخفف من اثقاله الخاصة ، ومحاولة تحقيق رغباته فى ابداعه اللغوى والتى لم تجد لها منفذا فى عالم الواقع ، والمبدع لا يستمد لذته من التعبير عن عواطفه وحدها بل ينضاف الى ذلك استيلاؤه على مقاليد لغته وسيطرته على ابنيتها فى تشكيل الجمل والعبارات ٠

« ولا ريب أن الناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وان لاح لنا أن الأمر خلاف ذلك ، لطول عهدنا باستخدام اللغة فى الأعراب عن مرادنا ، فما اللسان الا الموضح والمفسر لما عساه ينبهم على السامع من مجمل سر المتكلم ، ومما قد تحتويه أفكاره » (٢) وقد دأب العقاد فى دراساته على الدعوة الى الفحص الباطنى للعمل الأدبى « ومن الضرورى أن نقرر أن نظرية الفحص الباطنى تقوم أساسا على أن نتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية ، ثم ينبغى أن ينحصر دور الناقد فى البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود ٠ واذا تعذر ذلك ، أى عجز الناقد عن التعرف اليه ــ من خلال أدبه ــ فليس من شك فى أن هذا الأديب وبخاصة اذا كان شاعرا ، ينبغى الا يعرف أو يدرس ولو كان له عشرات الدواوين » (٣) ٠

ولا شك أن أى موقف فكرى أو عاطفى ــ بناء على ما سبق ــ يأخذ طريقه الى التعبير بما يؤكد فردية صاحبه ، ويمكن اعتباره وسيلة اسقاط تكشف عن طبيعة صاحبها وشخصيته الظاهرة أو الباطنة ، باعتبار أن الاسلوب طريق تتجسد فيه ملامح هذه الشخصية ، وربما كان الشعر ــ على وجه الخصوص ــ أكثر ألوان الاداء الفنى تمثيلا لذلك « فالشعر طاقة يخلق بها الشاعر ما يمكن أن يكون اعادة خلق جديد ، وهو هنا ينافس

(١) فى فلسفة النقد : ٩١ ــ ٩٣ ٠

(٢) الفصول ــ عباس محمود العقاد ــ مطبعة السعادة ط ١ ، ١٩٢٢ : ٢٢٣ ٠

(٣) النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٥٣ ٠

الحلم فى أن كليهما تنشيط للذات ، وتفريغ لمكبوتات ، وهو بذلك اراحة نفسية من ضغوط غائصة فيتنفس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النفسى اليه » (١) ٠

والاسلوب بهذا كله يصبح خاصية طبيعية للانسان ، فكما يكون له قسمات فى وجهة تميزه عن غيره ، كذلك يكون له أسلوب يميزه عن الآخرين ، ومعنى هذا أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا من خلال اتصاله بالحياة ومعايشة تجاربها ينتهى به الأمر الى أسلوب متميز يشتقه من خلال هذه الشخصية ومن هنا تعددت الأساليب بتعدد المنشئين والمبدعين ٠

ان هذه المفاهيم التى طابقت بين الاسلوب ومنشئه كانت ذات تأثير بالغ فى مجال الفكر والتحليل ، كما كانت ذات تأثير واضح فى مجال الدراسة الأسلوبية بعد أن غزت النقد بتياراته المختلفة ، ولعل هذا يكون مفسرا لذلك الاتجاه الذى طابق بين الأسلوب وعبقرية الكاتب ٠

ان التطابق بين الأسلوب والعبقرية أدى الى وصفه بأنه شرارة نوعية لا ينفذ اليها الفاحص الا بطريق الحدس ، وهو من أجل ذلك يحس ولا يعبر عنه ، وهنا نجد « ماكس جاكوب » يتخذ من ذلك قانونا بموجبه لا يكون للأديب أسلوب الا اذا أحسسنا بطابع الانغلاق يغلف آثاره (٢) ٠

ومن تلك المقاربات فى تحديد الاسلوب ما وصف بأنه اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريته ، بل أن ذلك المفهوم يمتد الى الوراء حيث يقول البعض : ان الاسلوب يطلق على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التى تبرز عبقرية الانسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ .(٣) ٠

وفى مجال هذا التطابق أيضا بين الأسلوب والعبقرية نلحظ أن «جيلفورد» انتهى من تحليله للنشاط الابداعى الى أن هذا النشاط يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النفسية تختلف أحيانا من حيث طبيعتها وتختلف دائما من حيث الدور الذى تقوم به فى عملية الابتكار ٠

اولها : مجموعة الوظائف الخاصة بالادراك والمعرفة ، وعلى أساسها يقوم أى نشاط ابتكارى فى الفن أو العلم أو الفلسفة ٠

---

(١) دراسة فى لغة الشعر ــ د٠ رجاء عيد ــ منشأة المعارف بالاسكندرية : ١٩ ٠
(٢) الأسلوبية والأسلوب : ٦٥ ٠
(٣) السابق : ٦٦ ٠

ثانيها : مجموعة الوظائف الانتاجية ، وهى تتدخل فى لحظات الانتاج لدى العبقرى وتقوم على عناصر ثلاث :

الأصـالة : التى تتميز بالتجديد ، وهى وظيفة مزاجية يصحب انطلاقها شعور بالراحة ·

الطلاقة : التى تتمثل فى السهولة أو السرعة التى تتيح للشخص استدعاء أكبر عدد مو الألفاظ أو الأفكار أو التخيلات ·

المرونة : التى تتمثل فى قدرتنا على التغير أمام المشكلات ·
وهذه الوظائف تتوفر بدرجة عالية لدى العبقرى المبدع ·

ثالثها : وظيفة التقويم ، وهى التى تساعدنا على تقويم الأشياء ·
وربما كان هذا التحليل أصدق محاولة لتحديد الوظائف النفسية التى تدخل فى كل عمل ابتكارى (١) ·

ان تسليمنا بتطابق الاسلوب والعبقرية يجرنا الى وجود خصائص تلقائية فى عملية ابداع الاسلوب ، وقد تكون هذه الخصائص بعيدة عن الوعى مما أدى الى وصف الأسلوب بانه بصمة لصاحبه أو توقيع يضعه فى عملية ابداعه ·

وتصور فردية الأسلوب قد أدى الى محاولة تصنيفه حسب الخواص المميزة للشخصية فهناك الأسلوب المرتبط بأديب معين مثل الأسـلوب « الهوميرى » نسبة الى الشاعر اليونانى القديم «هوميروس» والأسلوب « الميلتونى » نسبة الى الشاعر الانجليزى «جون ميلتون » والأسـلوب « الشكسبيرى » نسبة الى الشاعر الانجليزى « ويليام شكسبير » ، بل قد يكون لأديب معين تأثيره العظيم حتى يرتبط اسـمه بنوعين من الأسلوب : نوع يرتبط بأسلوب الأديب ككل ، ونوع آخر يرتبط ببعض الصفات المميزة لأسلوبه ، ومن هؤلاء « كارليل » والدكتور «جونسون» ، وفى بعض الأحيان يمتد نفوذ الأديب فيؤثر أسلوبه لا على معاصريه فقط بل وعلى الأجيال اللاحقة أيضا ، فالشيشرونية ــ وهى تعنى محاكاة أسلوب شيشرون ــ لا تزال ذات تأثير عظيم على كثير من الأدباء ·

وفى العصر العباسى مثلا وجدت أربع طبقات من أصحاب الأساليب لكل منها رئيس يتزعمها بخصائصه ومميزاته ·

---

(١) التفسير النفسى للأدب ــ د· عز الدين اسماعيل ــ دار المعارف ١٩٦٣ : ٤٠ ، ٤١

الطبقة الأولى : يتزعمها ابن المقفع بطريقته الخاصة في الأداء وممن ساروا على دربه يعقوب بن داود وجعفر بن يحيى والحسن بن سهل وعمرو ابن مسعدة وسهل بن هارون والحسن بن وهب ·

الطبقة الثانية : ويتزعمها الجاحظ بأسلوبه المتفرد أيضا الذى أثر فى أجيـــال بأكملها حتى عصرنا هــذا ، وممن تبعــه ابن قتيبة والمبرد والصولى ·

الطبقة الثالثة : ويتزعمهــا ابن العميــد ، وممن تأثروا بطريقته الصاحب بن عباد والخوارزمى ، والبديع ، والصابى ، والثعالبى ·

الطبقة الرابعة : ويتزعمها القاضى الفاضل ومن حذا حذوه من أمثال ابن الاثير والكاتب الاصبهانى (١) ·

ان ما عرضناه يؤكد عملية الربط بين الاسلوب ومبدعه من خلال منطلقين فكريين واضحين احدهما يتمثل فى المعرفة الادراكية التى توازن بين الجزء والكل باعتبار أن الكل يستوعب كل أجزائه ، بل ينضاف اليها زيادة لا تتمثل فى هذه الأجزاء هى طبيعة الاسلوب ذاته ·

أما الآخر فيتمثل فى محاولة تعمق الأثر الأدبى عن طريق الدراسة النفسية التى تحاول استخلاص عناصر الشخصية وتميزها من خــلال أدائها الفنى الذى يتجسد فى اللفظ والعبارة والفقرة والقطعة المكتملة ·

لا شك أن ذلك كله يؤكد منهجا له أثره الواضح فى دراسة النص الأدبى ، خلق به اتجاها فى النقد ما زالت له مدارســه واتباعه حتى اليوم ·

---

(١) ذكر ابن أبى الاصبع فى تحرير التحبير : كان المتقدمون لا يحفلون بالسجع جملة : ولا يقصدونه بتة ، الا ما أتت به الفصـــاحة فى أثناء الكلام ، واتفق من غير قصـــد ولا اكتساب ، وان كانت كلماتهم متوازنة ، والفاظهم متناســبة ، ومعانيهم ناصـــعة ، وعباراتهم رائقة ، وفصولهم متقابلة · وتلك طريقة الامام على عليه السلام ومن اقتفى أثره من فرسان الكلام كابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ وغير هؤلاء من العلماء والبلغاء ·

وبرغم أن هذا المنحى فى دراسة الاسلوب كان له تأثيره فى مباحث الاسلوبية ــ أقول برغم ذلك ــ نجد أن الاتجاه العام فى الاسلوبية كان يميل فى كثير من مباحثه الى التخلى عن عملية الربط المحكم بين النص ومبدعه ، ومحاولة اعطاء النص وجودا مستقلا عن حياة منشئة ، فنجد « ستاروبنسكى يحدد ماهية الاسلوب بكونه اعتدالا وتوازنا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل ، فيكون الاسلوب بهذا حلا وسطا بين الحدث الفردى والشعور الجماعى ، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة ، سواء أكانت هذه الجماعة « هم أم نحن أم أنتم » فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المعاش ، والمعطى المنقول » (١) ٠

ولقد تعامل اتجاه فصل الاسلوب عن مبدعه مع مقولة «مالارميه» بأن الشعر لا يكتب بالأفكار وانما يكتب بالكلمات ٠

وبرغم أن « سبيتزر » اعتمد فى منهجه النقدى أساسا على مباحث فرويد فى التحليل النفسى ، نجده ينتقل بعملية تحليل الاسلوب الى مرحلة جديدة أنكر فيها منهجه السابق ، وتحول الى التفسير الذى يعيش داخل بنائية النص ، بحيث يكون الأسلوب سطحا خارجيا يقود الدارس الى أغوار أخرى فى النص تساعد على ايجاد رؤية معينة للعالم ليست بالضرورة لا شعورية أو شخصية ، وبحيث تكون مهمة الاسلوب مركزة فى الممارسة العملية لأدوات اللغة ٠

ولا شك أن هذا الفهم للاسلوب هو دلالة على الرغبة فى التخلص من التحديدات المفرطة فى ربط الأسلوب بالمبدع ، والاتجاه الى التحديد الموضوعى الخالص ، « فادجار آلان بو » يرى أن العملية الابداعية موجهة من الألف الى الياء توجيها مشعورا به ، يحسب الشاعر فيه حساب كل صغيرة وكبيرة ، ويرتب لخطواته التالية القريبة منها والبعيدة ، فيقرر منذ البداية أنه سوف يكتب مائة بيت مثلا ، ويقرر انه سوف يكتبها حزينة ، ويريد ان يشيع الحزن فى نفس قارئه ، ثم يفكر فى القافية التى شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها فيعثر عليها ، ثم يعود يفكر فى أشد الصور اقترابا من الحزن وهكذا (٢) ٠

ان معظم رواد التفكير الاسلوبى قد أشاروا فى كثير من مباحثهم الى ما يهدفون اليه من نقض مبدأ العبقرية والالهام فى الظاهرة الابداعية

---

(١) الأسلوبية والأسلوب : ٧٠ ٠

(٢) الابداع الفنى : ١٢٦ ٠

بحيث يكون للاسلوب وجودا مستقلا وحيـاة مستقلة عن حياة منشئه وبحيث يتحول دور المبدع في العمل الفنى كدور لاعب الشطرنج ، فهو الذى يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته فى شكل صياغة لغوية ، ولكنها تستقل - فى هذا التشكل - عن ذاتيته لتتحول الى مجرد وسيط له قوانينه الداخلية . وتأتى مهمة المبدع فى تفضيل بعض طاقات اللغة وامكاناتها على بعضها الآخر من خلال هذا التشكيل .

المتلقى

ذكرنا أن التفكير الاسلوبى يقوم على أركان ثلاثة ، وتناولنا بالدراسة الركن الأول وهو الذى يتصل بالمبدع ، وحاولنا فيها انارة الطريق الذى يرتبط فيه الاسلوب بمبدعه ، كما أشرنا الى النظرة الموضوعية التى تحاول فصل النص عن مبدعه فى مقابلة من يجعل الاسلوب بصمة لصاحبه ، وهذا بدوره يقودنا الى التعرف على الركن الثانى والذى يتصل بالمتلقى .

ومن البديهى وجود المتلقى فى عملية الابداع ، بل هذا ما تؤكده التجربة الفعلية ، ذلك أن المبدع يحاول تلوين اسلوبه بحسب طبيعة من يوجه اليهم هذا الاسلوب ، وهذا المبدع هو الذى يجرى اختياره فى المادة التى يقدمها له النظام العام للغة ، وهذا لا يرجع الى احساسه بهذا النظام فقط ، بل يرجع أيضا الى الاحساس المفترض وجوده عند المتلقى « ان دراسة الاساليب كما تكون لغوية تكون أيضا نفسيه واجتماعية على حد سواء ، ولذا فنحن لا نتحدث مع طفل مثلما نتحدث مع شخص بالغ ، أو مع شخص مثقف مثل حديثنا مع شخص جاهل .

ان مراعاة الاحساس اللغوى عند المرسل اليه ، ليس فقط العامل الوحيد بل ان التسلسل الاجتماعى يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا فى التعبير ، فنحن لا نتكلم مع شخص ذى شأن بنفس الطريقة التى نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قدم المساواة ، ولا نتحدث مع الغريب مثل حديثنا مع القريب ، فان الظروف هى التى تجعلنا ننقص أو نزيد فى أدائنا من خلال الفارق الاجتماعى الموجود بيننا وبين المرسل اليه .

ان هذا التسلسل فى طرق التعبير محكوم باطار الاتصال نفسه حيث لا نتكلم فى غرفة الاستقبال كما نتكلم فى الثكنات ، وان خطبة

تلقى فى اجتماع عام لا يمكن أن تأخذ خصائص خطبة أكاديمية » (١) ٠

فطبيعة المتلقى حاضرة حضورا بينا فى العملية الابداعية ، وهذا راجع ـ بلا شك ـ الى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتى من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقى الى الحالة التى يعايشها هو ، أو بمعنى آخر يحاول أن ينقله الى نفس التجربة التى دفعته الى هذا الابداع ٠

ويتجه الدارسون الى لاسلوب باعتباره قوة ضاغطة يسلطها المتكلم على المخاطب بحيث يسلبه حرية التصرف ازاء هذه القوة ، فكأن الاسلوب أصبح بمثابة قائد لفظى للمتلقى ٠

هذه القوة الضاغطة تتمثل فيها عملية الاقناع بوسائلها العقلية والتى من خلالها يسلم المتلقى قيادة للفكرة الموجهة اليه ، كما تتمثل فيها عملية الامتاع التى تلون الكلام بكثير من المواصفات العاطفية الوجدانية ، بحيث تكون هناك مزاوجة بين الجانب الاقناعى والجانب الامتاعى ، كما تتمثل فيها ثالثا عملية الاثارة والتى بها يوقف المبدع المشاعر التى كانت مختزنة عند المتلقى ـ أو يجمدها ـ تمهيدا لاحلال انفعالات جديدة ، مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة اليه ، ومن ثم يمضى الشخص المثار فى اتجاه ردود الفعل المثارة ٠

والحديث عن الاسلوب وربطه بالمتلقى ضارب فى القدم الى ما قبل ظهور الاسلوبية المعاصرة ، بل ما قبل ظهور النقد الحديث كله ٠ فافلاطون تحدث فى بعض محاوراته عن الخطابة ملاحظا مطابقة الكلام لمقتضى الحال ـ وهى الفكرة التى دارت فى كتب البلاغة عندنا ـ والتى يغلب على الظن انهم نقلوها عنه ـ فكلام الخطيب ينبغى أن يكون ملائما لسامعيه ، ومعنى ذلك انه لا بد أن يعرف أحوالهم النفسية ، حتى يجعل خطبته مؤثرة فيهم ، وكأنه يوجب على الخطيب المعرفة الدقيقة بعلم النفس ، فلا بد أن يعرف طبائع من يستمعون اليه ، حتى يطابق بينهم وبين كلامه ، كما يطابق بين كلامه وبين الموضوع الذى يتحدث فيه (٢) ٠

« والى مثل هذا أشار « لونجينوس » على أساس أن قيمة العمل الأدبى يمكن أن تقدر بمراعاة حالة المتلقى ، ومن ثم يثار هذا المتلقى كلما كان تأليف العبارات مناسبا ، غير انه يلح على أن يكون السمو أعظم المناقب الأدبية ، بل أقدرها على أحداث هزة الانتشاء فى النفوس » (٣) ٠

---

(١) Le style et ses techniques : p. 9-10.

(٢) فى النقد الأدبى : د٠ شوقى ضيف ـ دار المعارف ط ٢ ١٩٦٦ : ١٥ ٠

(٣) النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته : ٣٦ ٠

اننا في ظل هذا الفهم لا يمكن أن نتصور كون عملية الابداع تقوم على أساس محايد نبتعد فيه عن المتلقي الذى يحاول جهده الدخول فى عملية الابداع أيضا ، ذلك أن تجربة الحياة ومعايشتها تجعل بين هذا المتلقي والنص الأدبى جوانب اشتراك متعددة ، فبرغم ما نعرف من قيام نوع من الموضوعية فى النص وأسلوبه ، ومن قيام نوع من الذاتية عند متلقي هذا النص ، برغم ذلك فان هناك حوارا متبادلا بين الموضوعية والذاتية من خلال الوسيط اللغوى المشترك بينهما ، ولذا فان « اليوت » كان يردد مقولته الشهيرة : « ان القصيدة تقع فى مكان ما بين الكاتب والقارىء » (١) .

ان المتلقي لا يكتفي بمجرد الفهم ، بل ينتقل الى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربه النص الأدبى بما فيه من أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، وفى هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه فيثرى تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه واحساسه، وبمفهوم علم النفس يمكن القول أنها تصل بين « الأنا » و « الأنت » من خلال الوسيط اللغوى ، ولذا فان « ستاندال » يشير الى أن جوهر الاسلوب كامن فيما تضفيه على الفكرة بما يحقق كل التأثير الذى صيغت من أجله ، ويتبنى فلوبير نفس المنحى اذ يعرف الاسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويحز متقبلها » (٢) .

ان عملية التلقي فى هذا التصور ــ ليست متعة جمالية خالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي ، تفتح أمامنا آفاقا رحبة فى فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع ، بل اننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا الى عملية الابداع « اننا حين نفهم عملا فنيا عظيما نستحضر ما سبق أن جربناه فى حياتنا ، ويتوازن ــ من ثم ــ فهمنا لانفسنا . ان عملية الجدل فى فهم العمل الفنى تقوم على أساس من السؤال الذى يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذى كان سبب وجوده . هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقى العمل ، وتنصهر التجربتان فى ناتج جديد هى المعرفة التى يثيرها فينا العمل ، وهذه المعرفة ليست كامنة فى العمل نفسه ، أو فى تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التى يجسدها العمل ،

---

(١) المدخل فى النقد الأدبى : ١٥٦ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب : ٧٨ .

هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية فى وسيط ثابت هو الشكل ، وهو الذى يجعل عملية المشاركة ممكنة » (١) ان الاسلوب الثرى هو الذى يقدم أبعادا متعددة تلوح من خلال العمل الابداعي ، ولذا فان الدكتور رجاء عيد يرى ان ادراك القصيدة الشعريه لا يحتمل بعدا واحدا بل ان لها أبعادا متجددة تتخلق فى السياق العام . وكلما نبل الشعر ابتعد عن منطلق البعد الواحد ، وتحولت صوره الى طاقات جديدة ، وقارىء القصيدة عليه أن يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التى تتغور داخل الابعاد لتستكشف أسرارها ، وتستكشف غاباتها المجهولة ، حيث يعتمد البناء اللغوى للقصيدة على شفافية حدسية لدى المتلقي أيضا ٠

ومن ثم كانت الرمزية فن التعبير عن الأفكار والعواطف لا بوصفها ولا بشرحها من خلال مقارنات أو تشبيهات ، ولكن بالايحاء اليها بواسطة اعادة خلقها في ذهن المتلقي (٢) ٠

لقد تناول النقاد العرب القدامى « المتلقى » من خلال بحوثهم حول « مقتضى الحال » و « المقام » ولكن تناولهم كان من جانب ادراكى واحد . هو جانب الاقناع بينما اتجهت الاسلوبية الحديثة الى دراسة المتلقى من جانبين متمازجين هما الاقناع والامتاع « فجيرو (٣) يعتبر أن الأسلوب مجموعة الوان يصطبغ بها الخطاب ليصل الى اقناع القارىء وامتاعه ، وشد انتباهه ، واثارة خياله ٠ « ودى لوفر » يلح على أن الاسلوب هو سلطان العبارة اذ تستبد بنا » (٤) ٠

وقد بالغ « بارت » (٥) حتى ساوى بين المبدع والمتلقى ، بل انه وحد بينهما حتى قال بوجود « الكتابة القارئه » فالنص يتكلم كما يريد القارىء ، بل ان قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارىء من محاولة كتابته مرة أخرى ٠

---

(١) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص : ١٥٤ ٠

(٢) دراسة فى لغة الشعر : ٢٠ ، ٢٢ ٠

(٣) Pierre Guiraud عالم لغوى فرنسى ، وهو أستاذ اللغويات بجامعة نيس ، ألف فى معظم فنون اللغويات ومن مؤلفاته « الاسلوبية » « علم الدلالات » « علم العلامات » ٠

(٤) الأسلوبية والأسلوب : ٧٩ ٠

(٥) Roland Barthes ناقد فرنسي ولد سنة ١٩١٥ واهتم بالنقد الأدبى فارسى أسسه الحديثة من خلال دراسة النص فى ذاته ، كما اهتم بدراسة العلاقات وألف فيها « فصول فى علم العلاقات » ٠

فالقارىء لم يعد مجرد مستقبل أو متلق ، وانما تتمثل القيمة الحقيقية فى العمل الابداعى من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقى فى لحظة توحد وجودى ٠

ويؤكد « داماسو ألونسو » على أهمية المتلقى حيث ان الأدب الحقيقى هو الذى يشكل تمازجا بين المبدع والقارىء « ويحدد داماسو ألونسو » الأعمال الأدبية ـ متشربا مثالية كروتشه ـ بتلك المنتجات التى ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائما مكثفة وقادرة على أن تبعث فى القارىء بدائه من اعطاها الوجود » (١) ٠

والقواعد الموصلة للعمل الأدبى ـ عنده ـ ثلاث مراتب ، ويأتى فى المرتبة الأولى منها « القارىء العادى » وفيها تتشكل المعرفة بشكل عام من خلال القراءة المستنيرة ، ان القصيدة تولد حدسا كليا يحتاج بدوره لحدس المتلقى لتتحول الى عمل عاطفى حى ، ولقاء المتلقى ـ أو القارىء ـ يأتى عفويا وبسيطا ، لا تتدخل فيه أية عوامل أجنبية ٠ وهذه المرتبه تمثل المعرفة الجوهرية ، بل أساس ما بعدها من مراتب (٢) ٠

ومن خلال الاهتمام بالمتلقى نجد بعض الاسلوبيين يحددون مفهوم الاسلوب من خلال أثره فى هذا المتلقى « فريفاتير » يعرف الاسلوب بأنه ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارىء على الانتباه اليها ، بحيث اذا غفل عنها شوه النص ، واذا حللها وجد لها دلالات متميزة وخاصة ، وعلى هذا فان البحث الموضوعى يستدعى الا ينطلق المحلل الاسلوبى من النص مباشرة ، وانما ينطلق من الاحكام التى يبديها القارىء حوله (٣) ٠

ان أحكام المتلقى هى بمثابة ردود فعل ظهرت مع التقائه بالنص ، وكان ما حواه هذا النص من منبهات هى بمثابة وخزات تثير فى هذا المتلقى أحكاما لا شك أنها أحكام ذاتية ، ولكن عند ربطها بمسببها وهو النص تأخذ مسحة موضوعية ، وذلك من خلال قاعدة التأثير والتأثر ٠

واذا تبين لنا وجود نوع من الضغط يتسلط على المتلقى ويؤثر فى ادراكه ، ويحرك فكره وشعوره ، فان دور المحلل الاسلوبى يتمثل فى قياس هذا الضغط وقوته ، ووسائله ، وما يمكن أن يحققه من فشل أو نجاح ٠ وهذه الطاقة التعبيرية الضاغطة تجد اهتماما واسعا من الاسلوبيين لما لها من تأثير واضح وقوى على المتلقى ٠

---

(١) الأسلوبية علم وتاريخ : ١٣٨ ٠

(٢) السابق : ١٣٨ ٠

(٣) الاسلوبية والاسلوب : ٧٩ ، ٨٠ ٠

ان مما يميز المتلقى امتلاكه حاسة التوقع والانتظار ، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار فانه يمتلك قمة البيان الاسلوبى الذى لا يكون الا مجموعة طاقات وامكانات لغوية ، والمبدع الفنان هو الذى يمتلك ناصية هذه الطاقات بحيث لا يكتفى بأداء المعنى وحده وبأوضح السبل ، وانما يجب أن يكون هذا الوضوح في أجمل ثوب ، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبر عما يخالجه ، فالاسلوب هو عناصر تتضافر لتخلق الجمال « واللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج ، والاسلوب مجموعة من الامكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح ، أو صانع الجمال الماهر الذى لا يهمه تأدية المعنى وحسب ، بل يبغى ايصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها ، واذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الاسلوب » (١) .

وعملية الضغط انما تأتى من خلال هذا الوضوح والجمال ، وكلما تعددت المفاجآت فى الاسلوب كلما زادت القوة الضاغطة وتكاثرت ردود الفعل ، ولنا اذن ان نقدر كل خاصية اسلوبية بمقدار ما تحدثه من ردود فعل لدى المتلقى ، وعلينا التنبه الى ان تكرار نفس الخاصية يفقدها كثيرا من قوة تأثيرها لأن المتلقى يكون قد وصل الى حالة التشبع لهذه الخاصية

ان التكرار النمطى لأمثال هذه الخواص لا يحس وقوعه الا اذا اختلف بعد ما بين الحيزين الذين وقع فيهما التكرار ، كما انه اذا كان التماثل متعلقا بأشياء مشتركة كان من المستحسن الا يعاد مرة وراء مرة ، درءا للملالة التى يمكن أن تعطل عملية التأثير .

ان الذى نحب أن نؤكده من خلال هذا العرض لاهمية المتلقى فى الدراسة الاسلوبية ان وجوده فى عملية الابداع قد أسقط هذا الربط المحكم بين النص ومبدعه ، وهى محاولة ساهمت فيها مدارس نقديه مختلفة وخاصة التأثيريين أمثال ، كارليل وأناتول فرانس ، وقد عبر رتشاردز عن ذلك بقوله : ان الشعر الصادق هو وحده الذى يولد فى القارىء استجابة لا تقل فى الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه ، أى سيد الكلام لأنه سيد التجربة (٢) .

---

(١) الألسنية العربية ٢ ريمون طحان – دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٧٢ : ١١٦ ، ١١٧ .

(٢) العلم والشعر : أ ، ب رتشاردز – ترجمة مصطفى بدوى – مشروع الالف كتاب : ٤٩ ، ٥١ .

أما جـول لمتر فيقول : عندما اقلب آخـر صفحة من كتاب اقرؤه أشعر كأنى ثمل بما قرأت ، وأجدنى أحيانا متأثرا بانفعالات كثيرة شديدة محزنة ، فأجد قلبى مفعما بنوع من الشفقة المبهمة ، وتارة أجدنى مضطربا من شدة السرور وكأنما يجرى ذلك فى لحمى ودمى (١) .

والمنظرون فى البلاغة والنقد العربيين كان لهم اهتمام خاص بالمخاطب فى العملية الابداعية ، بل ان اهتمامهم بهذا المخاطب يكاد يغطى على أى اهتمام بجانب المتكلم ، وربما كان الحاجز الدينى أحد العوامل الرئيسية التى دفعت البلاغيين والنقاد الى هذا الاتجاه باعتبار ان البلاغة مراعاة مقتضى الحال ، والحال ــ عندهم ــ هى حال المخاطب لا المتكلم ، لأنه ليس من المتصور عقلا ودينا أن يتناول هؤلاء المنظرون القرآن باعتبار مصدره ولذا اتجهت مباحثهم الى ناحية المتلقى ومحاولة ربط الاسلوب بظروفه الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية .

ويمكن ملاحظة هذا الربط المحكم بين الاسلوب ومتلقيه فى كثير من المباحث وخاصة فى بناء القصيدة ، فنجدهم فى دراسة مطلعها يوجهون انظار الشعراء الى أن يبذلوا غاية جهدهم للاجادة فيها ، ادراكا منهم لقوة التأثير الذى يتركه هذا المطلع فى النفس وما يحدثه من جذب للسامع . فيصرف همه الى الاصغاء والاستيعاب ، بل ربما طالب بعض النقاد الشعراء بأن يلائموا بين مطالعهم وطبيعة من يواجهونهم بالحديث حتى ولو تناقض ذلك مع الظروف الخاصة بالشاعر أو دوافعه النفسية للكلام . « وانما يؤتى الشاعر فى هذه الأشياء اما من غفلة فى الطبع وغلظ ، أو من استغراق فى الصنعه وشغل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول اين ذهب . والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها وينظر فى أحوال المخاطبين فيقصد محابهم ، ويميل الى شهواتهم وان خالفت شهوتـه ، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره » (٢) .

من هذا المنطلق رفض القدماء كثيرا من المطالع الشعرية لأنها لم تتوافق مع طبيعة المتلقى ومن ذلك قول ذى الرمة منشدا عبد الملك :

ما بال عينك منها الماء ينسكب　　كأنـه من كلى مفرية سرب

لأن مقابلة الممدوح بهذا الخطاب لاخفاء بقبحه وكراهيته (٣) .

---

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ــ احمد ضيف . القاهرة ١٩٢١ . ١٥١ .
(٢) العمدة : ١/١٤٩ .
(٣) المثل السائر : ٢/٩٨ .

وقول الاخطل لعبد الملك أيضا :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا

فقال له عبد الملك : بل منك ، وتطير من قوله ، فغيرها الاخطل وقال :

خف القطين فراحو اليوم أو بكروا

وابن رشيق في دراسته للنسيب في مطلع القصيدة الشعرية يحاول تعليلة بما يربطه بمتلقي الشعر لا بقائله « وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنساء » (١) ٠

وبالمثل أيضا درسوا خاتمة القصيدة الشعرية من خلالها توافقها مع المتلقي ، فيرى العلوى أن من الواجب تضمن هذا الختام معنى تاما يؤذن السامع بأنه الغاية والمقصد والنهاية ، ومن أحسن ما قيل في ذلك ــ عنده ــ قول أبي الطيب :

وقد شرف الله أرضا أنت ساكنها

وشرف الناس اذ سواك انسانا

« فهذه الخاتمة اذا قرعت سمع السامع عرف بها الا مطمح وراءها ، ولا غاية بعدها ، وهي الغاية المقصودة ، والبغية المطلوبة ، وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه » (٢) ٠

وعبد القاهر الجرجاني في تحليله للعلاقات النحوية يميل الى ربطها بالمتلقي ، بل يجعل مهمة الناظم هادفه الى توصيل المعنى الى السامع باعتبار تواجده في عملية النظم تواجدا بينا فيقول : « وليت شعرى هل يتصور وقوع قصد منك الى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، ومعنى القصد الى معاني الكلم أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه ، ومعلوم انك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها ، فلا تقول : خرج زيد : لتعلمه معنى (خرج) في اللغة ، ومعنى (زيد) كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ؟ » (٣) ٠

---

(١) العمدة : ١/١٥٠ ٠

(٢) الطراز : ٣/١٨٥ ٠

(٣) دلائل الاعجاز : ٣٧٥ ٠

ويمكن تأكيد هذا المفهوم لدى عبد القاهر اذا ما رأيناه يربط الصياغة بالمتلقي ، ويجعل تغير هـــذه الصياغة مرهونا بالحالة الادراكيـة له . ويستشهد على ذلك بما رواه ابن الانبارى انـه قال : « ركب الكندى المتفلسف الى أبى العباس (١) وقال له : انى لأجد فى كلام العرب حشوا ، فقال أبو العباس : فى أى موضـــع وجدت ذلك ؟ فقـال : أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : ان عبد الله قائم ، ثم يقولون : ان عبد الله لقائم • فالالفاظ متكررة والمعنى واحد •

فقال أبو العباس : بل المعانى مختلفة لاختلاف الألفاظ ، فقولهم : عبد الله قائم • اخبار عن قيامه ، وقولهم : ان عبد الله قائم : جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : ان عبد الله لقائم جواب عن انكار منكر قيامه ، فقد تكررت الالفاظ لتكرر المعانى » (٢) •

وفى مرحلة تقنين البلاغة العربية تجد السكاكى يحدد المعانى تحديدا قائما على اعتبار المتلقى العنصر الأساسى فى العملية الابداعية ، وكان تتبع خواص الكلم ـ عنده ـ بهدف تطبيقه على ما يقتضيه الحال ، وقد ضبط معاقد المعانى بربط مقتضى الحال بالمتلقى لأنه اما خالى الذهن ، واما متردد فى الحكم ، واما منكر له ، وقد يخرج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر فيجعل غير السائل ـ وهو خالى الذهن ـ كالسائل ، وقد يجعل غير المنكر كالمنكر ، وقد يجعل المنكر كغير المنكر (٣) •

ومقامات الكلام ـ عنده ـ ترتبـط هى الأخرى بطبيعة المتلقى ، « فمقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الانكار ، ومقام البناء على السؤال يغاير بناء المقام على الانكار وكل ذلك معلوم لكل لبيب ، وكذا مقام الكلام مع الذكى يغاير مقام الكلام مع الغبى ، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر » (٤) •

---

(١) يقصد المبرد •

(٢) دلائل الاعجاز : ٣٠٣

(٣) مفتاح العلوم : ٧٠

(٤) السابق : ٧٣

فذهن المتلقى وطبيعته واردة فى جل مجالات الدراسة البلاغة من خلال هذا الاطار الادراكى الذى تحركت فيه ، وكان السكاكى هو حاكمه فى شكله العقلانى المنضبط ·

يتضح مما عرضناه انه لا يوجد ابداع أدبى بلا متلقى ، لأنه لا كلام بلا سامع ، وعملية التلقى هى التى تشعل وقود الابداع . ووجود صاحبها شيء مفترض منذ البداية ايذانا بمولد العمل الجديد ، ولا تكاد دراسة نقدية أو بلاغية تغفل هذا الوجود بل تعتمد عليه كثيرا فى تحديد الاسلوب أو الصياغة ·

الرسالة

تمثلت أمامنا فى الصفحات السابقة صورة لصلة الاسلوب بمبدعه من حيث أصبح مرآة تنعكس عليها ملامح شخصيته ، بل وصل الأمر — كما رأينا — الى جعل هذا الاسلوب بصمة للمبدع لا تتشابه ولا تكرر .

كما تمثلت فى جانب آخر صورة لربط الاسلوب بالمتلقى ، واعتماده بشكل أساس فى عملية تعريف الاسلوب وتحديد منحاه .

وهنا تأتى المحاولة الثالثة لدراسة الاسلوب من حيث ارتبـــاطه بالرسالة اللغوية فى جانبها الابداعى ، وليس معنى هذا اغفال أمر المبدع والمتلقى فى الابداع الأدبى ، ولكن معناه الا نعلق ادراكنا لطبيعة الرسالة وقنية اسلوبها على المبدع أو المتلقى فقط ، فاذا كانت الرســـالة وليدة لمبدعها وخالقها فان الاسلوب هو وليد هذه الرسالة الذى له الاحقية فى أن يأخذ اهتماما خاصا ، بل ودراسة مستقلة .

واذا كانت الرسالة لها ارتباطها الذى لا ينكر بالمبدع ثم المتلقى ، فان ذلك يتمثل فى لحظة الابداع ، والتى بانتهائها يخرج النص الى الوجود معتمدا على ساقيه وحدهما ، ومن هنا يمكن لنا — افتراضـيا — القيام بعملية عزل للنص عن ارتباطاته لنتجه اليه بالدراسة من ناحية صياغته اللغوية بما لها من خصائص تميزها (١) .

حقيقة ان النص الأدبى وليد تجربة ذاتية للمبدع ، ولكن التعبير عن هذه التجربة يعطيها لونا من الموضوعية يتيح للباحث أن يتوجه الى هذا التعبير باعتباره افرازا ذاتيا اصطبغ بتجربة الحياة المعاشة التى تتجاوز اطار الذاتية من خلال وسيلة موضوعية هى اللغة ، ولعل اكتساب التجربه المعاشة طابع العموم والشمول — باعتبار أن البشرية كلها تلتقى فى تجربة

---

(١) أنظر : الأسلوبية والأسلوب : ٨٤ ، ٨٥ .

الحياة ـ مما يؤكد طابع الموضوعية الذى يكتسبه التعبير الأدبى ، لأننا جميعا فى غالب الاحيان نحاول التعرف على ذواتنا فى العمل الأدبى الذى نعايشه مما يعطيه طابع العموم الموضوعى الذى يكسبه استقلالية عن المبدع فى لحظة التلقى ، بل انه يعطيه استقلالا خاصا حتى يمكننا القول ان هذا النص لم يعد ممثلا للعالم بقدر ما يتمثل العالم فيه •

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأن الاسلوب يتجسد من خلال المعطيات اللغوية للنص الأدبى ، باعتبار هذه اللغة نظاما من العلاقات المغلق على نفسه ، تؤسس عالما قائما بذاته بحيث تتصل فيه كل وحدة أو تركيبة بما يجاورها ويوافقها أو يخالفها مكتفية بنفسها اعتمادا على هذه العلاقات التركيبية •

وقد كان للشكلية الروسية دورها المؤثر فى الاتجاه الى دراسة النص الأدبى فى ذاته ، من حيث كان على الناقد أو الدارس أن يركز على الآثار الملموسة فى العمل الأدبى ، صارفا النظر عن الظروف الخارجية التى أحاطت بعملية الابداع ، بل ان زعماء الشكلية الروسية قصدوا قصدا الى تحديد مجال الدراسة الأدبية حيث رفضوا بشكل قاطع الاستعانه بنتائج دراسات العلوم الأخرى النفسية والتاريخية والاجتماعية ، بل اعتبروا مثل هذه العلوم عاملا معوقا أمام ادراك حقيقة النص الأدبى ، وقد ظهر هذا المنهج واضحا وقاطعا على لسان « جاكبسون فيما يلى : ان هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه ، وانما أدبيته ، أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا ، ولهذا فعلى الناقد الأدبى الا يعنى الا ببحث الملامح المميزة للأدب ، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها ، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر ، أو تحيل قضية الخلق الأدبى الى الموهبة • وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التى تمس المؤلف أو المتلقى » (١) •

ومن هنا اتجه الشكليون فى وصف النظم الأدبية من خلال تحليل عناصرها الرئيسية لتأخذ طابع الوصف العلمى للنص الأدبى •

ومعنى هذا ان وجود العناصر الواعية للمبدع وتجليها ، فيه خطورة على ادراك النص الأدبى ولذا حاول « جولد مان » وضع حد فاصل بين المقاصد الواعية للمبدع بمعنى تواجد أفكاره الفلسفية أو السياسية أو الادبية ـ وبين الطريقة التى يشعر بها ، أو التى يرى من خلالها عالمه الذى

---

(١) نظرية البنائية : ٦٠ •

أبدعه ، لأن فى انتصار الوعي والادراك المقصود اهدار للنص الذى تتركز جمالياته فى تعبيريته • وهذا لا يترتب عليه حتميا القضاء على الطبيعة الفردية أو الذاتية فى العملية الابداعية وانما يعنى ـ من وجهة نظره ـ أن دورها لا يزيد على دور أى عامل آخر ، وان علاقتها بالنص انما هى علاقة جدلية لا تقتضى بالضرورة أن تقتصر عليه •

وربما كان « بالى » صاحب يد فى هذا الاتجاه عندما أحس بأن هناك احتمالا للخلط بين الاسلوب والاسلوبية ، فحصر مدلول الاسلوب فى تفجير الطاقات التعبيرية الكائنة فى صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى الى حيز الموجود اللغوى ، فالاسلوب عنده هو الاستعمال ذاته . فكأن اللغة مجموعة من الطاقات والامكانات المعزولة ، ويجيء الاسلوب ليستخدم هذه الطاقات فى تفاعل وتمازج يكون لنا فى النهاية العمل الأدبى (١) •

فمهمة الاسلوبية هى اقامة نظام لمجموعة الطاقات والامكانات الموجودة فى اللغة اعتباريا •

وعلى هذا لا يمكن تصور تمازج كامل ، وتطابق تام بين الأدب ومبدعه ، اذ أن العمل الأدبى يتجاوز ماعداه ويعطى لنفسه وجودا مستقلا بحيث تتراجع أمام هذا الاستقلال كل الخلفيات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، سواء أكان ذلك يختص بالمبدع أم بالمتلقى •

ولا شك ان هذا كله كان وليد نظرية « سوسير » اللغوية ، حيث سار معظم الاسلوبيين بعد « بالى » ــ سواء من تأثر به مباشره ، أو من تأثر بالنتائج التى ظهرت من خلال هذه النظرية وتطبيقها ــ مؤكدين ان دراسة النص أصبحت تتركز داخل حدوده الخاصة به من حيث وجود شبكة متكاملة من الدوال والمدلولات ، ووجود مجموعة العلاقات المتشابكة فى النص ، مما يكون فى النهاية صورة بنائية لهذا النص هى بعينها اسلوبه (٢) •

واذا أمعنا النظر فى هذه المفاهيم أمكننا أن نتبين قيامها على عملية عزل النص عن مكوناته الخارجية والتركيز على الطاقة الاسلوبية فيه وما فيها من تركيبات تخضع تماما لعملية التأليف بما لها من نظم وقوانين لغوية •

---

(١) الأسلوبية والأسلوب : ٨٥ •

(٢) Principes de linguistique appliquée, p. 151.

« وقد صاغ » والاك «١) و « فاران » (٢) ١٩٤٨ نظريتهما في تعدد أصناف الاساليب استنادا الى خصوصيات نوعية يتخذان منهـا سلمـا تعريفيا ، فيذهبان الى أن الاسلوب يمكن أن يحدد من ركن زاوية علاقة الالفاظ بالأشياء ، ثم يردفان انه يحدد أيضا من خلال روابط الألفـاظ بعضها ببعض . وكذلك من خلال مجموعة الألفاظ بجملة الجهاز اللغوى الذى تتنزل فيه ، ثم خلص كل من (هيل A. Hill و « هيالمسالف » وهذا المقياس التعريفي من صيغته المقارنة ومنهجه التاريخي فحدد الاول الاسلوب بأنه الرسالة التى تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا فى مستوى الجملة وانما فى مستوى اطار أوسع منها كالنص أو الكلام » (٣) .

أما الثانى فقد اعطى مدلول الاسلوب مفهوما أوسع حتى جعله شاملا للبناء الكلى للنص ، وذلك من خلال انشاء نموذج منطقى فى اللغة يعتمد على جهاز كامل من التعريفات ، ـ انطلاقا من مقوله « سوسير » فى « العلامة اللفظية » ، فاللغة عند « هيالمسالف » بنية ذات نسيج متفرد ، بمعنى انها مكتفية بنفسها ، وبالتالى فان لها احتياجاتها الخاصـــة فى التحليل ، باعتبارها صورة أو شكلا ، والوصف العلمى لا بد أن ينصب على هــذا الشكل ، لأن عالم الدلالات مشترك بين جميع اللغـــات وانمـا ينصب الاختلاف بينهما على الشكل وحده الذى ينظم كل لغة على حدة ، وقـــد ترتب على ذلك التوقف عن دراسة « الوحدات » الجوهرية المادية ، والاتجاه الى دراسة العلاقات القائمة بين تلك الوحدات ، وبمعنى آخر يمكننا القول ان كل عنصر من عناصر أى نص لا يزيد عن كونه نقطة تقاطع لمجموعة من العلاقات ، ولا يكتفى « هيالمسالف » بما قاله « سوسير » من ان التنظيم اللغوى تنظيم شكلى باطنى يعبر عن تماسك العلاقات داخل الكل اللغوى الموحد ، بل يذهب الى أبعد من ذلك قائلا بامكان استخراج هذا التنظيم اللغوى من المادة التى ينظمها ، وبالتالى يمكننا فصل البنية عما عداها ، فاللغة بهذا أصبحت مجرد منظومه توافقية لها خواصها الشـكلية ، وكل

---

(١) René Wellek ولد فى النمسا ١٩٠٣ ثم استقر فى الولايات المتحدة وأصبح أستاذ الأدب المقارن فى جامعة « بال » ، ومن مؤلفاته « النظرية الأدبية » و « مصادر تاريخ الأدب الانجليزى » و « مفاهيم النقد الأدبى » و « مفهوم التطور فى تاريخ الادب » .

(٢) Austin Warren . ولد بامريكا ١٨٩٩ ، درس الأدب الانجليزى فى جامعات يوسطون ، والف مع « والاك » « النظرية الأدبية » .

(٣) الاسلوبية والاسلوب : ٨٧ .

عنصر لغوى فهو – بالضرورة – ذا طابع شكلى محض ، فاللغة لها نظامها الشكلى الخاص ، وما ذلك الا لأنها تسقط على الأشياء هذا النظام الخاص (١)

وهذا الموقف لهيالمسالف يسقط تماما النظرية الذهنية – عند سابير – والتى كانت تفترض وجود ارادة واعية هى الاصل فى العملية الابداعية ، كما أنها أيضا تتعارض مع النظرية السلوكية التى ربطت الابداع بالسلوك ، مدخلة فى اعتبارها المبدع والمتلقى ، فليس لكليهما أى ارتباط ببنية العمل اللغوى الابداعى ، فهذا العمل كيان مستقل يقوم على مجموعة من العلاقات التى يتوقف بعضها على بعض ، وتحليل هذا الكيان هو الذى يتيح اكتشاف اجزائه واستخلاص نسقه من خلال العلاقات القائمة بين عناصره ، لتتبع ما يحدث فيها من تفاعل أو تمزق حسب القانون الداخلى المنظم لعالم النص الأدبى والتى تنطلق منه لتعود اليه .

ان الاسلوب يمكن من خلال هذا المنطلق أن نعتبره طبيعة بيانية للكتابة ذا حدود شكلية ، وليست البيانية هنا بالمعنى الموروث عن البلاغة القديمة . ولكن بمعنى ان لغة الكتابة تختار لنفسها أشكالا تتعدد بتعدد الأنواع ، ولن ننساق فى هذا المجال وراء النصائح أو التوصيات التى يجب أن تصاغ فيها هذه الأشكال ، ولكن نترك لكل نوع أن يخلق خواصه وقوانينه الخاصة به .

فالاسلوب يرتبط بوسائل تعبيرية معينة نتجت من استعمال معجم الكلام الذى خلقت له اللغة نظاما مرتبا ، ويأتى الاستعمال ليحدث خللا فى هذا النظام بدءا من اللغة المشتركة وصولا للوظيفة المزدوجة لفن اللغة وفن الأدب ، وربما كان « جاكبسون » صاحب فضل فى هذا المجال عندما جعل النص الأدبى رسالة تغلبت فيها الوظيفة الشعرية ، فالنص تركب فى ذاته ولذاته .

فالقصيدة – مثلا – تصبح خلقا له كينونته الخاصة عندما تخرج من بين يدى صاحبها لتصبح ملك ايدينا ، وتفسيرها أو فهمها لا يخضع لمبدعها . ولعل ذلك مما سبب الحيرة لأفلاطون فى القديم حينما قال : انه جمع بعض الشعراء وسألهم أن يفسروا له ماذا يريدون أن يقولوه فى قصائدهم فعجزوا (٢) .

---

(١) مشكلية البنية : ٦٨ ، ٦٩ .
(٢) دراسة فى لغة الشعر : ١٢ .

ولذا فان القصيدة الشعرية ـ عند الدكتور عز الدين اسماعيل ـ لا تعدو أن تكون مجموعة من الالفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين ، ولكنها حين تكونت على هذا النحو تكون قد اكتسبت شخصية خاصة لها حيويتها ولها فعاليتها وهذا الارتبـــاط الخاص للألفاظ هو الذى ينشىء العلاقات الجديدة التي تتمثل لنا فى صور التعبير المختلفة (١) ٠

اننا بهذا الفهم نستطيع القول بأن ادراكنا لعالم النص لغويا من خلال نسق الفاظه هو الذى يحدد طبيعة فهمنا لاســلوبه ، وبهذا تكون مهمة الاسلوبى هى تجزئة العناصر المكونه للرســالة الابداعيــة لتتبع ما يحدث بينها من تفاعل حتى اكتسبت هذه الشخصية الخاصة والحيوية الفعالة ، بحيث تنطلق أصلا من تكوينات الرسالة المتمثلة فى صــور التعبير لتعود اليها مرة أخرى ٠

وهذا التفكير الموضوعى فى فهم العمل الابداعى يستدعى بالضرورة استبعاد أى عنصر خارجي وخاصة شخصية مبدعه ، ومن هــذا المنظور يجب استبعاد فكرة التعبير في هذا العمل عن شىء يقع خارجه . حيث ينظر الى العمل الابداعى بوصفه كيانا له اكتفاؤه الذاتى « وبهذا تكون مهمة الناقد هي الكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها فى هــذا الكيان الموحد ، واذا كان العمل الأدبى ـ أولا وأخيرا ـ بناء لغويا فان مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه ، من أجل الكشف عن العلاقات التى تجمع بين عناصر البناء المختلفة ٠ وما دام العمل الأدبى كيانا قائما بذاته فان قيمته ـ ان كانت له قيمة ـ انمـا تكمن فيــه . والكشف عن العلاقات التى تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف فى الوقت نفسه عن القيم الجمالية التي ينطوى ـ أولا ينطوى ـ عليها » (٢) ٠

واذا كانت الدراسات اللغوية عاملا أساسيا فى فهم النص من خلال لغته وادراك حقيقته عبر صياغته ، فانها في الوقت نفسه قدمت له تيارا آخر زاد في تأكيد هذا الاتجاه ونعنى به «علم العلاقات» أو «السيميولوجيا» الذى يستمد حقائقه من الدراســات اللغوية ساعيا الى وضــع الطـاقات والعلاقات الكائنة فى الظاهرة اللغوية فى شكل عقلى ، وقد حاول رواد هذا العلم دراسة مشكلة الدلالة في ثوب علمــانى بعيد عن الميتافيزيقا

---

(١) الأدب وفنونه : ١٣٨ ٠

(٢) مناهج النقد الأدبى بين المعيــارية والموضــوعية ـ د٠ عز الدين اسماعيل ـ فصول ٢ يناير سنة ١٩٨١

وحصرها فى مجال الملفوظ اللغوى من خلال ابراز فضل اللغة على الدلالة ، فاذا كانت الأشياء والصور ومظاهر السلوك ذات دلالة محتمة فانها لا يمكن أن تكون مستقلة ، اذ أن أى نظام سيميولوجى لا بد وأن يكون له علاقة باللغة ، فالعناصر المرئية مثلا تقتضى رسالة لغوية ، كما يحدث فى السينما والاعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها ، كما أن مجموعات الاشياء فى الملبس والمأكل مثلا لا تصبح نظما ان لم تمر من خلال اللغة التى تعزل دلالتها وتسميها ، وبالرغم من أن الحضارة المعاصرة قد غوقت فى بحر الصور المرئية لم تتخل فى أى لحظة عن الكتابة ، اذ يظل من الصعب تصور أى نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلالة خارج نطاق اللغة ، وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة (١) ٠

ويجب أن ندرك بأن الباحث السيميولوجى محاط باللغة من كل جانب ، وان أقام دراسته أحيانا على مواد غير لغوية ، فاللغة بالنسبة له أمر ضرورى لا يمكن الاستغناء عنه كوسيلة للدلالة ، فهى تمثل جزءا من علم اللغة على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدالة الكبرى ٠

ان فهم أى عبارة مرهون بادراك ابعادها الدلالية ، كما هو مرهون بادراك موقفها الايصالى وموقعها فيه ، وكل كلام فى مستواه العادى يمكن تحديده بعناصر الاتصال التى تناولناها بالدراسة ، أما الكلام فى مستواه الابداعى فانه يند عن هذه الحدود ، بل لن يستقيم لقارىء النص الابداعى قراءته لوانه ركز جهده كله فى ادراك جوانبه الايصالية ، ذلك أن النص تتمثل فيه عبارات وتركيبات تعتمد بالدرجة الأولى على النواحى التخييلية بحيث ينحصر ادراكه فى هذا المجال الملفوظ الذى تتوارى فيه طبيعة المبدع والمتلقى ٠

وموقفنا عند قراءة النص يتعين بالاعتماد على اللغة فى جانبها الابداعى والذى قوامه عبارات لا يقصد منها سوى القول ذاته من خلال العلامات اللغوية ، وبهذا تكون هذه اللغة غاية فى ذاتها متجسدة فى جمل وكلمات ٠

فعلاقة المبدع بابداعه مغايرة لعلاقة المتكلم بالكلام ، ذلك ان الأول لا يقصد الى المتعارف من الأداء ، كما لا يعتمد على المتعارف من قوانين الاتصال ٠

---

(١) نظرية النبائية : ٤٤٦ ، ٤٤٧ ٠

« ان قائل اللغة العادية ـ وهو على وعى بقواها المشتقه من دلالاتها الكامنة فى العلاقات ـ لا يفتأ ينزل هذه القوى على حكم المعايير والأغراض العملية التى يستوجبها الموقف المتعين ، أما الشاعر فليس فى عمله استعمال اللغة اذ الشعر ليس بسبيل الأمور العملية ، وانما هو نظرية ورؤية قوامه من اللغة لذاتها ..... ولا شك أن هذا التصور يصلح أساسا لما تقرر فى نظرية الأدب من أن العمل الأدبى تشكيل لغوى من الجمل والعبارات ، ثم ما يقتضيه المنهج التجريبى فى شأن الظاهرة الأدبية من أن المؤلف ليس جزءا من العمل الأدبى ، ولا العمل الادبى جزءا منه ، بل العلاقة بينهما تقوم على التعالى المتبادل ، وذلك يرجع الى ما أسلفناه فى شأن الموقف الايصالى الناشىء من الجمل التخييلية ، اذ لا ينتمى المؤلف اليها على معنى انه جزء منها ، فالذى بينه وبين العمل الادبى مثل المسافة التى تفصل الحقيقى عن التخييلى » (١) .

لقد عرضنا لعملية الاتصال بجهازها الثلاثى ، ورأينا كيف تناولت الدراسات الاسلوبية هذا الجهاز ، تارة تصل العمل بصاحبه وأخرى بمتلقية وثالثه ترى الاسلوب فى ذاته .

والذى نراه ان هذه الرؤى لا تتناقض ولا تتقابل ، بل هى أشبه ما تكون باختلاف الرؤية تبعا لاختلاف زاوية النظر ، ولكنها فى النهاية تنصب على العمل الأدبى دون أن يفقد هذا العمل شيئا من خواصه أو حقيقته تبعا لاختلاف زاوية الرؤية ، ان أيا منا لو نظر الى رائعة «دافنشى» الموناليزا ، لوجدها تنظر اليه مهما اختلفت زاوية الرؤية ، والعمل الابداعى ليس سوى حوار يستطيع من خلاله الأفراد أن يتخاطبو ويتسامعوا ، وكما يقول « هلدرن » : ان امكان الكلمة يقتضى بالضرورة القدرة على الكلام ، والقدرة على السمع ، وكلاهما يرقى الى أصالة الكلمة ذاتها (٢) .

ان العملية الابداعية ـ وان نحقق وجودها من خلال مبدعها ـ فان فاعليتها لا تتم الا بوجود المتلقى بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا فى عملية اعادة الخلق الابداعى ، بل ان من المحقق أن ارتباط العمل الابداعى بمبدعه يقتصر عمليا على لحظة الابداع ذاتها ، حتى اذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئا من الاستقلال وأصبح له وجود فى

---

(١) التركيب اللغوى للأدب : ٦٠ ، ٦١ .

(٢) التركيب اللغوى للأدب : ١٥٧ .

ذاته ، بينما من المحقق أيضا أن ارتباط العمل الابداعي بمتلقيه يصبح عمليه مستمرة متجددة بتوالى المتلقين واحدا بعد الآخر وجيلا بعد جيل • ان المبدع عندما يعاود عمله لا يلتقى فيه الا بذاته متجسدة فى صياغة وتراكيب ، وهو كلما كرر هذه المعاودة ازداد اغراقا فى هذه الذاتية التى لا يستطيع منها فرارا وربما لو طال العهد بين المبدع والعمل المبدع ـ بحيث أصبح غريبا عنه نسبيا ـ اكتسب مسحه من الموضوعية ، باعتبار أن هذا المبدع قد مر بأطوار من النمو الفكرى والشعورى أتاحت له تغيير كثير من آرائه والتعديل فيها حتى انه لو أراد صياغة عمله مرة أخرى لجاء شيئا مختلفا الى حد بعيد عن عمله الأول ، وربما كان ذلك هو الذى انتاب « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى أخريات أيامه •

ان الاسلوب اذا ارتبط بمبدعه ايجادا وخلقا لا يسلبه كونه موجها الى متلقين والا لاصبح عملية ميلاد مبتورة ، وعليه نقول ان الاسلوب وجد ليقرأ ، فالعمليتان متلازمتان ، وان اختلف تزامنهما أحيانا « يقول رتشاردز : لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس ان الشعراء يودون أن يعلموا وأن يولدوا اللذة وأن يجمعوا الشيئين معا ، كما أن « بوالو » أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة ، وقال « ريان » انه لكى يكون الشعر نافعا • يجب أن يكون ممتعا أولا ، فالمتعة هى الوسيلة التى يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهى المنفعة ، اما « درايدن » فيظهر ما عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول : انه يكون راضيا حينما يولد شعره متعة لدى القارىء ، اذ ان المتعة هى الغاية الرئيسية للشعر وان لم تكن غايته الوحيدة ، اما التعليم فيمثل المرتبة الثانية فيه ، فالشعر يعلم ابان توليد المتعة » (١) •

فالوجود الابداعى مرتبط بجهازه الثلاثى ارتباطا لافكاك منه برغم محاولات تفكيك عناصر الجهاز ـ كما رأينا فى الصفحات السابقة •

ان القارىء وهو يعيد عملية التركيب فى ذهنه للعمل الأدبى يفترض حتما تواجد المؤلف وانتاجه معا ، هذا الانتاج الذى يتميز بخواص تميزه فى ذاته كما يتميز بمعطيات لا بد وأن يكون المتلقى فى انتظارها ، حتى ليمكننا القول بأن للعمل الأدبى مبدعين احدهما الذى

---

(١) فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : د• رجاء عيد ، دار القاهرة للثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٥ : ١٥ ، ١٦ •

ينشئه ابتداء والآخر هو الذى يعاود هذا الانشاء كلما عاود القراءة المتأنية ، أو كلما عاود القراءة الناقدة الواعية التى تهدف الى استيعاب النص وتقييمه فى جملته من خلال صياغته اللغوية التى لا يكفى عندها مجرد الشعور بالاعجاب ، بل يتجاوز ذلك الى عملية الرصد والالمام بالتركيبات اللفظية كالالمام بالجوانب الفكرية والعاطفية تماما . وربما أتاحت هذه القراءة استكشاف جوانب لولاها لم تكن ولظلت محجوبه حتى يأتى المتلقى القارىء فيزيل عنها حجابها ويجليها ، وكما يقول فاليرى : ان القراءة تعتبر التكملة السرية للنص ·

ولن يغنينا التعويل على المبدع أو المتلقى عن القول بكينونه ذاتية للنص تعطيه الحق فى ابداع قوانينه ، وتتمثل هذه الكينونة بحق فى شبكه العلاقات المعقدة لمجموعة الدوال والمدلولات والتى تمثل الافق الرحب أو الفضاء الواسع الذى تتجمع فيه جزئيات العمل الابداعى والذى تنتهى اليه الدلالات اللغوية فى السياق ·

لقد شبه « جوته » العمل الابداعى بالبساط الغنى بالألوان والأشكال ، قد يتوهم المرء انه يمكنه الوقوف على سره اذا هو فض نسيجه ، ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يريد وسيظل السر محجوبا عنه مادامت تخفى عليه الرابطة الروحية التى تتحد بها الخيوط (١) ·

وهذه الرابطة انما تتجسد فى المعنى الذى يربطها بالوجود العام ، وهذا النسيج انما هو شبكه الدوال والمدلولات التى تجسدها الصياغة ، وهذا كله ينصب فى الاسلوب الذى يمثل العمل الفنى وجوهره ، فيكسبه موضوعية تحقق له وجودا فى ذاته ·

---

(١) التركيب اللغوى للأدب : ١٤٤ ·

الكتاب الرابع

البلاغة والأسلوبية

١ ـ العدول

٢ ـ التكرار النمطى

٣ ـ السياق

(أ) سياقات الحذف والذكر

(ب) سياقات التقديم والتأخير

(جـ) سياقات التعريف والتنكير

٤ ـ الأسلوبية والبلاغة والنقد

بين البلاغة والأسلوبية

عندما ننظر الى البلاغة العربية القديمة ندرك قيامهـا على جدلية ثنائية بين الشكل والمضمون ، وهذه الثنائية فرعت مباحثها الى اتجاهات منها ما يهتم بالشكل ــ أو لنقل تهتم بالبناء اللفظي وما يتصل به من تناول للفظة المفردة ، وما يتصل به من بناء يتناول الجملة ، أو ما هـو في حكم الجملة . ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه ، وما يترتب على ذلك من خروج هذا المعنى عن حدوده التي وضعت له ، أو بمعنى آخر انحراف المعنى عن اللفظ ، ثم يمتد هذا الاهتمام ليتناول معنى الجملة وصلتها بما قبلها وبما بعدها كما في مباحث الفصل والوصل .

والذي لا شك فيه أن معظم هذه المباحث قام على أساس وصفي من دراسة النماذج الأدبية الراقية للشعراء والناثرين ، وقبـل هؤلاء وأولئك دراسة النموذج القـرآني باعتباره المثـل الأعلى في الاداء الفني الذي يصل الى حد الاعجاز ، وكان رصد أوجه الحسن في الأداء الفني بكل الوانه المعروفة هو بداية الدرس البلاغي والنقدي القديم ، غير أن هذا المنهج الوصفي لم يستمر طويلا حيث انقلب الى معيارية خالصة . اعتبر فيهـا البلاغيون أنفسهم أوصياء على الابـداع الأدبي من خـلال توصـيات قننوها وجعلوها سـيفا مسلطا على رقاب الأدباء . وتتمثل منهجية البلاغة في دراستها للتركيب اللغوي من حيث أدائه للمعنى من ناحية ، ومن حيث تنوع هـذا الأداء من ناحية ثانيـة ، ثم من حيث مطابقته لحالة المخاطبين من ناحية ثالثة ، ثم ينضـاف الى ذلك أمـور تحسينية لا تتصل بالافادة الأصلية ، وقد تصـور البلاغيون أنهم بهـذا المنهج قد استوعبوا مجال القول وفنونه .

ومن الملاحظ انهم اتجهوا بكل ذلك ــ كما فعلت الاسلوبية ــ الى الخطاب الفني دون الخطاب العادي ، وأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة

هي مناط الاهتمام ومجال البحث ومركز الثقل ، وتغاضوا عن جوانب أخرى كثيرة وهامة فى الأداء الفني كالجوانب النفسية والاجتماعية ٠

وقد أتاح هذا القصور للاسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة ، ذلك أن الأخيرة وقفت فى دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها ، وتجمدت عند هـذه الخطوة ، ولم تحاول الوصول الى بحث العمل الأدبى الكامل ، كما لم يتسن لهـا بالضرورة دراسة الهيكل البنائى لهذا العمل ، وكان ذلك بمثابة تمهيـد لحلول الاسلوبية فى مجال الابداع كبديل يحاول تجاوز الدراسـة الجزئيـة القديمة ، واقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التى ارهقتهـا مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطى على كل قيمها الجمالية ، وقد كانت المرحلة الأولى فى حياة البلاغة ـ كما عرضنا ـ ذات طبيعة وصفية من خلال تتبع النماذج الراقية فى مجال القول ، ولكن الانحراف بالبلاغة عن هدفها الجمالى الى بحث قضية الاعجاز بما لها من أبعاد منطقية وكلامية وفلسفية ، جعل الجمال البلاغي جمالا مقعدا ـ ان صح هـذا التعبير ـ وأصبحت هذه القواعد الجمالية ذات صبغة شاملة لا تكاد تفرق بين طبيعة الجمال فى كل لون من الوان الابداع شـعرا كان أم نثرا ، بل قاست الأدب بمقدار قربه أو بعده من مقاييس البلاغة المستقاة أساسا من طريقة التعبير القرآني ، باعتبارها صالحة لكل مكان وزمان ، لأنها مستقاة من أصل صالح لكل مكان وزمان ، وتناسى البلاغيون فى هذا المجال الفارق بين كتاب منزل من السماء من صنع قدرة الهية تخلق لنفسها ما تشاء من المقاييس ، حتى قال عبد القاهر ان لها نظما متفردا لا يمكن تكرار انمـاطه التعبيرية فى أى فن قولى آخر ، وبين أدب يبدعه أهل الأرض يحتمل النقص والكمال كما يحتمل الحسن والقبح ٠

وقـد اتجـه البلاغيون الى الاختيار من النماذج المطروحة أمامهـم ليؤيدوا بها ما استنبطوه من قواعد ، ولم يكن لهم فى هذا المجال استقراء دقيق ، بل ربما وصل بهم الأمر الى افتراض وجود نموذج لقاعدتهم فى نص من النصـوص ، اذا أعوزهم الوجود الحقيقى له ، أو ربما حاولوا صناعة نص يحمل الخاصة التى يريدون الاستشهاد بها على قاعدتهم ، وهذا كله جعلهم يحملون فنون القول ما لا تحتمل من صورهم البلاغية ، فأصبحت البلاغة تصـدر عن مجموعة من القواعد التى تسـاند الاحكام البلاغية والنقدية ، والتى كانت تعتمد كثيرا على العرف والتقاليد السائدة فى النماذج السابقة ، أو التى تخيل البلاغيون وجودها فيها ٠

والأمر يكاد يختلف الى حد كبير اذا نظرنا الى الدراسة البلاغية التى

تستمد عطاءها من النحو الابداعي ، واذا غضضنا النظر عن الدراسات الجزئية السابقة على عبد القاهر الجرجاني فسوف نجد (دلائل الاعجاز) بداية لتحرك صحيح نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي ينتهي بها الأمر الى نوع من التركيز حول دراسة الاسلوب في ذاته من خلال مفهوم النظم . وهو مفهوم اعتمد على التركيب اللغوى الذى يتصل باللفظ المنطوق والكلام النفسي .

وقد مثلت البلاغة فى كثير من جوانبها العلاقة بين الاسلوب والمعنى . وصلة هذا الاسلوب بما تتعرض له الجملة هو الذى يدخل تحت ما سمي بعلم المعانى الذى يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام فى الافادة . وما يتصل بها من الاستحسان وغيره احترازا عن الخطأ فى مطابقة الكلام لمقتضى الحال (١) .

والبلاغيون عندما يتناولون الكلام فى التراكيب انما يقصدون ما نتج منها عن وعي وادراك وذلك لا يكون الا ممن أوتى مقدرة بلاغية معينة ، لأن ما ينتج من صياغة فى المستوى الاخبارى انما يتم فى صورة عفوية بحيث يأتى وما يتفق .

وخاصية التركيب منظور اليها من جانبين : المبدع باعتباره مصدر هذه الخواص التركيبية ـ وان لم يلق هذا المبدع ما يستحقه من أهمية ـ ثم المتلقى من خلال قيامه بعملية الفهم والمعرفة .

وبين هذين الطرفين تأتى الرسالة بشقيها الابداعي والاخبارى . ويبدو واضحا ادراك السكاكى لهذين الشقين ، وان كان ادراكا محكوما بمنطقيته الصارمة .

فالكلام يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن عن الحكم ، أو التردد فى قبوله ، أو انكاره كلية ، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية فى كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التى تقدم الكلام خاليا من التوكيد أو مؤكدا مراعاة لمقتضى الحال ، ويختص المستوى الابداعى بتجاوزه مجرد الاخبار الى أهداف جمالية تتأتى بالتغيير فى الصياغة والتركيب بترك المسند اليه أو ذكره وبتعريفه أو تنكيره ، وبتقييده أو اطلاقه ، وبتقديمه أو تأخيره ، ففى مثل هذه الصياغة تأتى الافادة اللطيفة (٢) .

والافادة اللطيفة عبارة لها أهميتها الخاصة من حيث كان المقصود

---

(١) مفتاح العلوم : ٧٠ .
(٢) السابق : ٧٠ .

بها مجالات الابداع التى ترتبط بمقتضى الحال والمقام » فمقام التشكر يباين مقام الشكاية ، ومقام التهنئة يباين مقـام التعزية ، ومقـام المدح يباين مقام الذم ، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجد يباين ـ في كل ذلك ـ مقام الهزل ، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار ..... ولكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر » (١) .

ومن اللمحات الاسلوبية التى اهتم لها البلاغيون امتداد هذا المقام الى الصياغة وجزئياتها ، بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبتها مقام ، ولكل حد ينتهى اليه الكلام مقام ، وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التركيب ومواضع استعمالها ، كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقات خلقها هـــذا المقام ، وعلى هذا الاساس يرتفع الكلام في باب الحسن والقبول ، أو ينحط فى ذلك لوروده على الاعتبارات غير المناسبة .

ويمكن أن نرصد ادراك السكاكى للمستويين الاخبـارى والابداعى من خلال حديثه عن الوظيفة البيانيــة ، والوظيفة اللغوية ، فهو يتناول الكلام عن فاعل (نعم وبئس) الذى يكون مظهرا معرفا بــلام الجنس ، ويروى عن الحاتمي جواز كون هذه اللام للعهد ، ويرى أن تحقيق القول فيه (وظيفة بيانية) يذكرها فى علم البيان (٢) .

وعندما يتناول الحديث عن (لا) النافية وتحولها الى (لات) بعد دخول التاء عليها يوضح انه ذكرها استطرادا لانها (وظيفة لغوية) (٣) .

ويبدو واضحا أن أصحاب البلاغة القديمة أهمهم دخول (علم المعانى) الى المجال الجمالى باعتبار ان المجال الاخبارى يتصل بالنحو واللغة أكثر من اتصاله بالامكانات الجمالية فى مباحث هذا العلم ، ولعل هذا ما كان يقصده عبد القاهر عندما رأى ان كثيرا من الناس يحصرون مجال الابداع فى علم اللغة ، ويربطونه بالمظاهر الحسية الخطابية وما فيها من تعالم بالغريب من الألفاظ ، فاستنكر هذا الادراك القاصر منهم بقوله : « انك لن ترى نوعا من العلم قد لقى من الضيم ما لقيه ، ومنى من الحيف بما منى به ، ودخل على الناس الغلط فى معناه ما دخل عليهم فيه ، فقد سبقت الى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وظنون ردية ، وركبهم فيه جهل عظيم ، وخطأ فاحش ، ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للاشارة بالرأس والعين وما

---

(١) مفتاح العلوم : ٧١ .

(٢) السابق : ٤٣ .

(٣) السابق : ٥٤ وانظر فى تفصيل هذين المستويين الدراسة الموسعة للدكتـــور عبد الحكيم راضى فى (نظرية اللغة فى النقد العربى) .

يحده الخط والعقد ، يقول انما هو خبر واستخبار وأمر ونهى ، ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ، وجعل دليلا عليه ، فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية ، عرف المغزى من ذلك ثم ساعده اللسان على النطق بها ، وعلى تأدية أجراسها وحروفها ، فهو بين فى تلك اللغة كامل الأداة ، بالغ فى البيان الذى لا مزيد عليه ، منته الى الغاية التى لا مذهب بعدها ..... لا يلحن فيرفع فى موضع النصب ، أو يخطىء فيجىء باللفظة على غير ما هى عليه فى الوضع اللغوى ، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية من العرب ، وجملة الأمر انه لا يرى النقص يدخل على صاحبه فى ذلك الا من جهة نقصه فى علم اللغة . لا يعلم ان ها هنا دقائق وأسرارا طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاها العقل ، وخصائص ومعان ينفرد بها قوم قد هدوا اليها ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها » (١) .

فالواضح من كلام عبد القاهر وجود المستوى الاخبارى الذى يستعين بأدوات اللغة لاستخراج الجانب الفكرى من المتكلم ، والى جانبه المستوى الابداعى الذى يستعين بنفس الادوات لاستخراج الجانب الجمالى المتمثل فى الفكر اللطيفة .

واذا كان علم المعانى يتصل بدراسة الاسلوب من حيث ما يعرض للجملة ، فان علم البيان يتصل بها من حيث ما يعرض للمفرد ، فالمبدع فى مجال (البيان) تواتيه المقدرة الفنية على ايراد المعنى الواحد فى صياغات متعددة ، أو فى طرق مختلفة ، وهى طرق تتميز بالتغاير فى الوضوح والخفاء ، والتمام والنقصان ، كما تتميز أيضا بارتباطها بفكرة الارادة ، أو الافادة المتمثلة فى الصياغة من خلال تداخل العلاقات بين الدال والمدلول ، وما يعرض لهذه العلاقة من زيادة أو نقصان ، وهو أمر لا يمكن أن يتأتى وجوده فى الدلالات الوضعية التى لا تحتمل تحرك الدلالة أو اهتزازها ، وانما يتأتى ذلك في الدلالة العقلية، وان استمدت الثانية وجودها من الأولى، لأن الاستعمال هو الذى يدفع الالفاظ فى سياق معين من دلالتها الوضعية الى مجال الدلالة العقلية ، بحيث تعطى هذه الالفاظ معانى جديدة لم يتم التواضع عليها ، وبهذا يكون لها دلالتان : الأولى هى الوضعية والثانية هى العقلية . ومن هنا يصبح للصورة الذهنية أكثر من دال ، ومن هنا أيضا يمكن أن نتبين التقاء فكرة الدلالة فى علم اللغة مع الدلالة فى مباحث البيان ، لأن أى فكرة يمكن ابلاغها بطرق مختلفة ، وفى صياغات متعددة ،

---

(١) دلائل الاعجاز : ٥٤ ، ٥٥

كما أن اللفظ يمكن أن يكون له أكثر من دال واحد ، ولذا يؤكد السكاكي على أن الخوض في (علم البيان) يستدعي تمهيد قاعدة وهي أن محاولة ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان بالدلالات الوضعية غير ممكن ، فانك اذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة – مثلا – وقلت : خد يشبه الورد • امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية اكمل منه في الوضوح أو أنقص • وانما يمكن ذلك في الدلالات العقلية ، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر وثاني وثالث فاذا أريد التوصل بواحد منها الى المتعلق به فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخفائه صح في طريق افادته الى الوضوح والخفاء (١) •

ولعلنا نلحظ هنا دقة السكاكي عندما عرض لأداء المعني الواحد بطرق متعددة ، فقد لاحظ الرجل ان تغير الطرق ، أو تغير الصياغة لا بد وأن يتبعه تغير في المعنى العام بالزيادة أو النقصان ، أو بالوضوح والخفاء ، بل ان اتفاق الجملتين المختلفتين تركيبا في الدلالة أمر ممتنع عقلا حتى بالدلالات الوضعية فضلا عن الدلالات العقلية ، وهو في ذلك يطبق بدقة مقولة الحال والمقام على مستوى الموقف الاجتماعي ، أو على مستوى الصياغة وما بين جزئياتها من علاقات •

كما نلحظ أيضا أن السكاكي قد جمع بين مزية الدراسة اللغوية ومفهوم الدلالة ، واستعان في ذلك بمعارفه المنطقية ، لأن اللفظة – عنده – متى كانت موضوعة لمفهوم أمكن أن تدل عليه من غير زيادة ولانقصان بحكم الوضع ، وتسمى هذه دلالة المطابقة ، ودلالة وضعية ، ومتى كان لها هذا المفهوم الاصلي الذي يتعلق بمفهوم أخر ، أمكن ان تدل عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل سواء كان المفهوم الآخر داخلا في مفهومها الأصلي كالسقف – مثلا – في مفهوم البيت ، ويسمى هذا دلالة التضمن ودلالة عقلية ، أو خارجا عنه كالحائط عن مفهوم السقف ، وتسمى هذه دلالة الالتزام ، ودلالة عقلية أيضا (٢) •

فايراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى الا في الدلالات العقلية حيث نجد فيها الانتقال من معنى الى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما للآخر بوجه من الوجوه •

ويمكن أن ندرك من خلال تحليل السكاكي للدلالة وصلتها بالصياغة

---

(١) مفتاح العلوم : ١٤٠ •

(٢) السابق : ١٤١ •

أن الأساليب ـ عنده تتفاوت بحسب قدرة منشئها على نقل اللفظة من مجال (الوضع) الى مجال آخر يعتمد على العقل الذى يمكنه ادراك تنوع المناسبة بحسب تنوع الموقف ، ثم بحسب وفاء الكلام بتمام المراد منه ، ثم بحسب التداعى ، أى ارتباط كل لفظة بما قبلها وما بعدها ، ولكنه عجز عن مواصلة السير فى هذا الطريق لكى يصل الى ما وصلت اليـه الاسلوبية الحديثة من تناول كلى للنص الأدبى ٠

واذا كانت مباحث المعانى تتناول الدلالات المركبة ، ومباحث البيان تتناول الدلالات الافرادية ، فان مباحث البديع تتناول جوهر اللفظ وما يحمله من القاب بحسب تأليفه مع غيره من الفاظ (١) ٠

وتدور مباحث البديع في مستويين : أولهما المستوى السطحى الذى يختص بالناحية المحسوسة من النطق التى تظهر من اللسان ثم تمر الى السامع عبر اذنه كالجناس والسجع والازدواج ٠

والآخر : يتمثل فى المستوى الأعمق ، أو ما يمكن تسميته بالنطق الفكرى ، وهو الذى يتصل بالفصاحة المعنوية كالطباق والمقابلة والتورية ٠

وتحرك البديع فى هـذين المستويين ارتبط بالصـــياغة من حيث تشكيلها الحسى فى النطق أو فى الكتابة ، ثم حيث من تشكيلها المعنوى ، غير ان البلاغيين أفسدوا هذا المبحث عندما جعلوه شيئا اضافيا يأتى وراء الافادة وظهور الدلالة ، وجودة المطابقة للمقام ، وبعد مراعاة مقتضى الحال ، وكأنهم ـ بذلك ـ جوزوا أن يكون المبدع عابثا فى جزء من صياغته بحيث يقدم بعض أجزائها لمجرد الزينة الشكلية التى لا تفيد شيئا فى وضوح الفكرة أو خفائها كما لا تفيد شيئا فى التعبير عن العاطفة أو الاحساس ٠

ويبدو أن منطلق البلاغيين ـ فى البديع ـ هو نفس منطلقهـم فى دراسة مباحث البلاغة كلها حيث جعلوها مستويين :

الأول : تتحرك فيـه المقدرة الابداعيـة لكى تحقق (البيان) فى المفرد ، أو المطابقة فى المركب ٠

الثانى : تتحرك فيه هذه المقدرة فى مجال التحسين ، من حيث كانت مهمة أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغون من شعر ونثر البيان أولا ثم التحسين ثانيا ، وذلك برغم ان هذا التحسين قد يعرض البيان لمخاطر الغموض ومتاهات التلاعب بالالفاظ ٠

---

(١) الطراز : ٢/٣٥٤ ٠

وقد لحظ حازم القرطاجنى ذلك ، كما لاحظ مدى عناية العرب بعملية التحسين التى لا تتوفر لغيرهم من الأمم ، ومن ذلك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى ، لما فى ذلك من مناسبة زائدة على عملية البيان الأصلية. ومن ذلك نياطتهم حـرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع فى الكلام منها ، لأن فى ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت فى نهايتها . ثم يعلل لذلك بأن للنفس فى النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجارى الى بعض على قانون محدد راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال الى حال ، فكأن تأثير المجارى المتنوعة ، وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس (١) .

وواضح ان البلاغيين قد حاولوا الافادة من وظيفة التحسين فى اللغة من حيث هى امكانات لغوية لهـا تصور شكلى محدد فى ابراز الناحية الجمالية التى تتجاوز مجرد الافهـام والافادة مع مراعاة المقتضى فى علم المعانى ، أو الافهام والافادة بطرق مختلفة كما فى علم البيان .

فالمحسنات مثلت ـ عندهم ـ حيلا أسلوبية يستعين بها الأديب بعد تحويلها من طبيعتها اللغوية العامة الى خواص فردية ترتبط بطريقة متميزة فى الأداء ، أو تطغى على هذا الأداء فتجره وراءها وتعطل افادته .

---

(١) منهاج البلغاء : ١٢٢ ، ١٢٣ .

العدول (١)

ان المتتبع لمباحث الاسلوبية يدرك ان من أهم هذه المباحث يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالى المألوف ، أو كما يقول (ج كوهين) : (الانتهاك) الذى يحدث فى الصياغة ، والذى يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الاسلوب ، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الاسلوب ذاته ، وما ذلك الا لأن الاسلوبيين نظروا الى اللغـــة فى مستويين **الأول** : مستواها المثالى فى الأداء العادى **والثانى** : مستواها الابداعى الذى يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها .

والمستوى العــادى هو الذى يعتمد النحو التقعيدى فى تشـــكيل عناصره ، كما يعتمد اللغة فى تنسيق هذه العناصر ، وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة فى استخدامها المألوف ، وهى مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية ، ولعل هـــذه المثالية الافتراضـــية هى التى كانت وراء كثير من المقولات النظرية فى الدراسات النحوية واللغوية كتقسيم الكلام الى اسم وفعل وحرف ، ثم الولوج من هذه القسمة الى تنويعات على الاسم والفعل والحرف ، من حيث الجمود والاشتقاق ، أو من حيث الاصول والتجرد والزيادة ، كما كان هناك تصور خاص بالزمن وعلاقته بالفعل ، كما أن الحروف أصبح لهـــا تقسيماتها المرتبطة بوظيفة أساسية فى التراكيب اللغوية .

كما ينضاف الى ذلك ما قاموا بـــه من تحديد مكانى لاجزاء الجملة يرتبط فى معظم أحواله بالحركة الاعرابية على أواخر الكلمات ، واعتماد نظرية العامل وما يتبعها من ظهور أو استتار كأساس فى تشكيل هذه الأواخر . (٢)

هذه الأمور وغيرها أكدت النظرة المثالية للمستوى العادى الذى قام على رعايته النحاة واللغويون ، وانتقل الأمر منهم الى البلاغيين ، فنظروا الى النحو باعتباره العامل الأساسى فى تأدية أصـــل المعنى ، حتى ان

---

(١) عقد الدكتور عبد الحكيم راضى فصلا كاملا عن (عن المثالى والمنحرف) فى (نظرية اللغة فى النقد العربى) اعتمدنا عليه فى رصد كثير من مسائل العدول .

(٢) انظر السابق : ١٩١ وما بعدها

السكاكى يرى ان النحو هو أن ننحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا ، بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ فى التركيب (١) .

ولعل النظرة المثالية للأداء هى التى جعلت النحاة يحددون معنى (الكلام) بما يرتبط بالعبارة ظاهرا أو تقديرا ، فأما القول بظاهر العبارة فهو ما اهمهم رعاية للسلامة ، أما التقدير فهو جرى منهم وراء هذه السلامة ورعاية لها حفاظا على مثالية الأداء .

واذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالى ، فان البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الاداء الفنى .

وليس معنى هذا انكار البلاغيين للمستوى المثالى الذى أقامه النحاة واللغويون ، بل ان ذلك يؤكد ادراكهم لتحققه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتى يمكن أن يقيسوا اليها عملية العدول فى هذه الصياغة .

ومن هنا كان حرص البلاغيين واضحا على التذكير به ، والتنبيه اليه فى مثل قولهم : « أصل المعنى » و « أصل الكلام » و « رعاية للأصل » لكن اعتدادهم بهذا الأصل لا يتجاوز مجرد الاشارة اليه لأنه يخلو — فى نظرهم — من أى قيمة فنية ، فاذا كان النحوى يهتم بما يفيد أصل المعنى ، فان البلاغى يبدأ منطقة حركته فيما يلى هذه الافادة من عناصر جمالية . (٢)

من هذا المنطلق دارت مباحث المعانى فى كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم فى صناعة الكلام ، وهذا العدول يمثل الطاقات الايحائية فى الاسلوب .

وتعريف « علم المعانى » يقوم أساسا على رعاية المستويين السابقين فهو العلم الذى تعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق اللفظ مقتضى الحال ، فذكر المطابقة يخرج ما لا تحصل به المطابقة أصلا مما يدخل فى المستوى العادى كالاعلال والتصحيح ، والاعراب ، ونحو ذلك مما يحتاج اليه فى تأدية أصل المعنى بالتراكيب العربية بحيث لا يحتاج فى تأديته الا الى الدلالات الوضعية ، وهو ما تكفلت به مباحث النحاة .

---

(١) مفتاح العلوم : ٣٣ .

(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

أما أبواب المعانى فيمتنع فيها اجراء الكلام على الأصل ، وهي أبواب تقوم أساسا على العدول فى اللغة عن مستوى استخدامها المألوف ٠

وقد كانت وسيلة البلاغيين في معظم هذه الأبواب التقدير سواء بالزيادة أو بالحذف ، أو بالتقديم والتأخير ، أو بالتعريف والتنكير ، وكل ذلك من خلال مفهوم يغفل ظاهر العبارة وصولا الى باطن يعتمد على تشكيل مثالى افتراضي يستمد معالمه من تقديرات النحاة وتأويلاتهم (١) مع اكسابها صبغة جمالية تتصل بالمعنى وتلونه ، وتصله بحالة المخاطب فى غالب الأحيان ، وبحالة المتكلم فى القليل منها بحيث يؤثر هذا الحال فى أجزاء الجملة الاسمية والفعلية والخبرية والانشائية ، فى تنويعات على الصيغ التى وردت فى النماذج الفنية الراقية ٠

ومباحث المعانى عندما تعرض لدراسة المسند اليه فى التعريف والتنكير تفترض وجود أصل مثالي لعكس كل من الحالتين ، فاذا كان المسند اليه معرفا ، فان هذا التعريف جاء مخالفا للأصل وهو التنكير ، ومن هنا كانت له ميزة فنية لا تتوفر مع تنكيره ، واذا جاء منكرا فانه يخالف أصله أيضا وهو التعريف ، والا لما وجدنا تلك القيم الجمالية التى نفتقدها اذا عرفناه ، نقول هذا انطلاقا من مفهوم البلاغيين لعلم المعانى الذى يبحث فيما وراء الافادة الاصلية التي تهتم بها مباحث النحو واللغة ٠

وفى حالة طى المسند اليه ينبنى الكلام على افتراض وجوده فى الأصل ثم تبع ذلك طيه اعتمادا على استحضار السامع له ومعرفته به ، أو لضيق المقام ، أو للاحتراز عن العبث ، الى آخر تلك الاغراض التى تتصل بطبيعة المخاطب ٠ ومن المدهش أن البلاغيين تنبهوا الى أن طى المسند اليه قد يكون من طبيعة الاستعمال دون حاجة الى ذكر غرض أو تحديد فائدة كلامية فى مثل قولنا : « نعم الرجل زيد ، على قول من يرى أصل الكلام ـ نعم الرجل هو زيد » (٢) غير ان مثل هذه الحالة لا تدخل في مباحث البلاغة ، وانما يختص بها علم النحو باعتبارها نمطا من التعبير المألوف ، وكأن الطى المعتد به فى علم المعانى هو الذى يتم لاعتبارات بلاغية خروجا على الأصل الذى هو من مهام النحو والنحاة ٠

أما مباحث التقديم والتأخير فتمثل ـ فى علم المعانى ـ أهمية خاصة من خلال التركيب الذى يخضع بالضرورة لطابع اللغة ونمطها المألوف فى

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢٠٢

(٢) مفتاح العلوم : ٧٦ ٠

ترتيب أجزاء الجملة ، من حيث كان العدول عن هذا النمط بمثابة منبهات فنية يعمد اليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة .

وبرغم ادراك البلاغيين ان اللغة العربية تتميز بعدم حتمية ترتيب اجزاء الجملة تبعا لوجود حركة الاعراب الذى تحدد المعنى ، برغم ذلك نجدهم يفترضون أصلا في التركيب يقاس اليه العدول عنه ، ففى الحديث عن المسند اليه يرون ان أصله التقديم ولا لامقتضى للعدول عنه الا لأغراض حددوها ووصفوها (١) وهذه الحالات تدور حول تخطى الرتب المحفوظة فى القواعد النحوية من تقدم المبتدأ على الخبر أو الفعل على الفاعل ، أو تقديم الموصول على الصلة والموصوف على الصفة . وانما يقال بالتقديم والتأخير للمزال عن موضعه لا للقار فى مكانه كما يقول الزمخشرى (٢) ، فاذا كان النحاة يهتمون بمسألة الرتبة باعتبارها ممثلة لمثالية الأداء فى التركيب المألوف فان البلاغيين لا يهتمون في مباحثهم بهذه الرتب الا بالمقدار الذى يساعد على تحديد كمية العدول وكيفيته، وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية تكتنف عملية التخاطب كتشويق السامع ، أو للتفاؤل أو للتلذذ ويوضح السكاكى عملية العدول فى تحليله لحالتى تقدم المسند اليه ـ المضمر ـ على مسنده الفعل ، وتقدم المبتدأ النكرة على فعله أيضا لافادة التخصيص ، ففى الحالة الأولى يقدم ، المثال « أنا عرفت وانت عرفت » لكى يفيد الاختصاص باعتباره عدولا عن النمط المألوف فى اللغة ، وهو نمط افتراضى يعتمد على تأخر الضمير « أنا » و « أنت » عن فعلهما فيكون الأصل « عرفت أنا وعرفت أنت » (٣) .

وفى الثانية ـ أى الابتداء بالنكرة ـ فى نحو « رجل جاء » فلكى يفيد مثل هذا التركيب تخصيصا يفترض أصلا له هو « جاء رجل » على أساس أن « رجل » بدل من الفاعل المستتر فى جاء مثلما فى قوله تعالى « وأسروا النجوى الذين ظلموا » « فالذين ظلموا » بدل من الواو فى « أسروا » فالسكاكى يواجه تركيبا يبتدأ بالنكرة فيلجأ الى التقدير الذى يفيد افادة بلاغية هى الاختصاص (٤) اذ الأصل أن تتأخر النكرة فى مثل التركيب السابق .

ومسألة الاختصاص هذه جرت البلاغيين الى دراسة انماط من التعبير تقوم أساسا على العدول عن الصياغة العادية المألوفة التى تعتمد على عقلانية

(١) مفتاح العلوم : ٨٤ .
(٢) الكشاف ٤ : ٤٥ .
(٣) مفتاح العلوم : ٩٦ .
(٤) السابق : ٩٧ . وانظر نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢١٦

الأداء ، فالتقدم له درجات يحكمها العقل كتقدم العلة على المعلول فى مثل تقدم الكون على الكائنية والعلم على العالمية ، ثم التقدم بالذات نحو تقدم الواحد على الاثنين ، على معنى أن الوحدة لا يمكن تحقق الاثنيية الا بعد سبقها ، ثم التقدم بالشرف كتقدم الأنبياء على الاتباع ، والعلماء على الجهال ، ثم التقدم بالمكان كتقدم الامام على المأموم ، ثم التقدم بالزمان كتقدم الشيخ على الشاب (١) .

وما خرج عن هذا اطار العقلي يمثل عدولاً لأغراض بلاغية يأتي الاختصاص فى معظمها ، فتقدم المفعول على فعله في قولنا « زيدا ضربت » يفيد التخصيص لأن الأصل « ضربت زيدا » وتقدم الخبر على مبتدئه فى مثل « قائم زيد » يفيد نفس الافادة اذ أصله « زيد قائم » وتقدم الظرف والجار والمجرور في مثل قوله تعالى : « الا الى الله تصير الأمور » فالمعنى ان الله تعالى مختص بصيرورة الأمور اليه دون غيره ، وتقدم الحال فى مثل قولنا : « جاء ضاحكا زيد » فانه يفيد مجيئه على هذه الصفة مختصا بها من غيرها من سائر صفاته . وكذلك الأمر في اسلوب الاستثناء فى مثل « ما ضربت أحدا الا زيدا » اذ الأصل « ما ضربت الا زيدا أحدا » (٢) .

وعملية العدول تتمثل فيما صرح به عبد القاهر بأن التقديم على وجهين ، الأول تقديم على نية التأخير وذلك يتمثل « في كل شيء اقررته مع التقديم على حكمه الذى كان عليه وفى جنسه الذى كان فيه ، كخبر المبتدأ اذا قدمته على المبتدأ ، والمفعول اذا قدمته على الفاعل ، كقولك منطلق زيد ، وضرب عمرا زيد ، معلوم أن « منطلق » و « عمرا » لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعا بذلك ، وكون ذلك مفعولا ومنصوبا من أجله كما يكون اذا أخرت » (٣) .

وهناك تقديم لا يكون على نية التأخير ولكن ينقل الشيء من حكم الى حكم بحيث يجعل في باب غير بابه ، واعراب غير اعرابه ، وذلك بأن تعمد الى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ والآخر خبر له ، فتقدم تارة هذا على ذاك ، ومرة ذاك على هذا ، ففى « زيد المنطلق » تقول مرة « زيد المنطلق » ومرة « المنطلق زيد » فأنت فى هذا لم تقدم المنطلق على أن يكون متروكا على حكمه الذى كان عليه مع التأخير ، فيكون خبر مبتدأ كما

---

(١) الطراز ـ ٢ : ٥٧ ـ ٦٥ .

(٢) انظر الطراز : ٢ : ٦٥ وما بعدها .

(٣) دلائل الاعجاز : ١٣٧ .

كان ، بل على أن تنقله عن كونه خبرا الى كونه مبتدأ ، وكذلك لم تؤخر زيدا على أن يكون مبتدأ كما كان ، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ الى كونه خبرا (١) .

ويستمر عبد القاهر مؤكدا عملية العدول فى تقديم المفعول فى مثل « ضربت زيدا وزيد ضربته » حيث لم نقدم زيدا على أن يكون مفعولا منصوبا بالفعل كما كان ، ولكن على أساس رفعه بالابتداء مع شغل الفعل بضميرة وجعله فى موضع الخبر (٢) .

ومن هذا المنطلق يرى عبد القاهر ان من الخطأ تقسيم الأمر فى تقديم الشيء وتأخيره قسمين ، فيجعل مفيدا فى بعض الكلام ، وغير مفيد فى بعض ، وأن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعه على الشاعر والكاتب ، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذاك سجعه ، لأن من المستبعد فى جمله النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى ، لأنه اذا ثبت فى تقديم المفعول مثلا على الفعل أنه قد اختص بفائدة ، فان هذه الفائدة تنتفى مع التأخر ، ومن هذا السبيل من يجعل التقديم وتركه سواء ، وأما من يجعله بين بين فيزغم انه للفائدة فى بعضها ، وللتصرف فى اللفظ من غير معنى فى بعض ، فما ينبغى أن يرغب عن القول به (٣) .

ومن مباحث المعانى التى اعتبر عدولها عن النمط المألوف أساس ما فيها من قيمة بلاغية مبحث الايجاز والاطناب من حيث كانا ممثلين لعدول عن أصل مفترض هو المساواة التى حدها ابن مالك بأن يكون لفظ الكلام بمقدار معناه لا ناقصا عنه بحذف للاختصار ولا زائدا عليه بمثل الاعتراض والتتميم والتكرار ، أما التوسيع وهو أن يزاد فى الكلام ما يصير به على الضد مما ذكر .

ويعرف الايجاز بأنه أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارة متعارف الأوساط أو مما يليق به حال المتكلم من التوسيع والانبساط ، والاطناب هو أداء المقصود من الكلام بأكثر من عبارة متعارف الأوساط (٤) .

ويبدو ان ابن مالك قد استنبط المساواة مما قرأه فى المفتاح اذ

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٣٧ ، ١٣٨ .

(٢) السابق : ١٣٨ .

(٣) السابق : ١٤٠ .

(٤) المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع : المطبعة الخيرية ١٣٤١ هـ ـ ٣٥ ، ٣٦ .

وجد السكاكي يجعل للعبارات حدا ان قلت عنه كانت ايجازا • وان زادت عليه كانت اطنابا فأعطى لهذا الحد اسم المساواة ، ولكنه جرده من أى قيمة بلاغيه (١) •

وقد اعترضه الخطيب القزويني محاولا اعطاء المساواة قيمتها الفنية باعتبارها احدى وسائل التعبير ، لأن ارجاع الأمر في ادراك الايجاز والاطناب والمساواة الى المتعارف رد الى الجهالة ، ورأى الصواب في ان يقال : المقبول من طرق التعبير عن المراد تأدية أصله بلفظ مساو له ، أو ناقص عنه ، واف أو زائد عليه لفائدة ، وبهذا تعود للمساواة حقها من البلاغية (٢) •

وتبدو الناحية الشكلية مسيطرة على فهم البلاغيين لهذا المبحث وتحديدهم لأقسامه . فاذا كان الايجاز يتمثل في الألفاظ القليلة ، والاطناب في تكثير اللفظ فلا بد من ايجاد قسم ثالث يقاس اليه الطرفان السابقان هو المساواة • ومن هنا كانت محاولة القزويني ، ومن قبله ابن أبي الأصبع ، اضفاء صفة البلاغة على المساواة غير مجدية ، فان أبي الأصبع يعرف المساواة بأن تكون الألفاظ مساوية للمعاني لا تزيد عليها ولا تنقص عنها ، وهي من البلاغة التي وصف بها بعضهم أحد الأدباء فقال : كانت ألفاظه قوالب لمعانيه (٣) ، ويبدو ان السكاكي كان أكثر البلاغيين فهما واستيعابا لهذا المبحث حيث نظر لكل من الايجاز والاطناب باعتبارهما أمرين نسبيين ، فقد يكون ظاهر الكلام مطنبا وهو موجز بالقياس الى كلام آخر ولذا فان تقرير مواضع الايجاز والاطناب انما يرجع الى متعارف الأوساط (٤) •

ومن خلال مبحث المطابقة الذى أقامه النحاة واللغويون يظهر « الالتفات » كخاصية تعبيرية تتميز بطاقتها الايحائية من حيث كان بناؤه يعتمد على العدول فهو عند البلاغيين « العدول من أسلوب في الكلام الى أسلوب آخر مخالف للأول » (٥) •

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ ـ د شوقي ضيف ـ دار المعارف سنة ١٩٨٠ : ٣١٥

(٢) التلخيص في علوم البلاغة ـ ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي ـ التجارية ط ٢ : ٢٠٩ ، ٢١٠ •

(٣) تحرير التحبير : تحقيق د• حفني شرف ـ المجلس الأعلى للشئون الاسلامية : ١٩٧ ، ٣٩٣ •

(٤) نظرية اللغة في النقد العربي : ٢٢٩ •

(٥) الطراز : ١٣٢/٢ •

وطبيعة المطابقة بعلاقاتها السياقية تتمثل لغويا فى العلامة الاعرابية ، كما تتمثل فى الضمائر ـ التكلم والخطاب والغيبة ـ كما تتمثل فى العدد من حيث الأفراد والتثنية والجمع ، وتتمثل أيضا فى النوع من حيث التذكير والتأنيث ، ثم تتمثل أخيرا فى التعيين من حيث التعريف والتنكير ٠

وهذه المطابقات تمثل النسق اللغوى المثالى فى الأداء والذى من خلاله كان « الالتفات » ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة الى صيغة ، ومن خطاب الى غيبة ، ومن غيبة الى خطاب الى غير ذلك من أنواع الالتفاتات ٠

وتبدو عملية العدول ملحوظة بشكل واضح حتى عند المتقدمين من النحاة واللغويين :

فالموصلى يحكى سؤال الأصمعى له : أتعرف التفاتات جرير ؟ ، ثم ينشده :

أتنسى اذ تودعنـــا ســـليمى
بعـود بشـــامة ســـقى البشـــام

ثم قال معلقا : الا تراه مقبلا على شعره اذ التفت الى البشام(١) ٠
والاصمعى وان لم يضـــع تعريفا للالتفات فان الشــاهد الذى قدمه يدل على أن فهمه له قريب من المعنى اللغوى للكلمة ، لأن شرط الالتفات عند البلاغيين لا يتحقق فى البيت ، اذ المخاطب فيه ليس واحدا ٠

ثم يدخل الالتفات فى حدوده الاصطلاحيــة فى مثــل ما نجـــده عند المبرد عندما علق على قول الشاعر :

وامتعنى على العشـــا بوليدة ... فأبت بخير منك يا هود حامدا

بأنه كان يتحدث عنه ، ثم أقبل عليه يخاطبه ، وترك تلك المخاطبة ، والعرب تترك مخاطبة الغائب الى مخاطبة الشاهد الى المتكلم ، ومخاطبة الشاهد الى مخاطبة الغائب (٢) ٠

---

(١) العمدة : ٣٧/٢ ، ٣٨ ٠

(٢) الكامل فى اللغة والأدب ـ محمد بن يزيد المبرد ـ مكتبة المعارف بيروت : ٢٣/٣ ٠

وهو بهذا التعليق يخصص الالتفات ويخرجه من دائرة العموم لكي يخصه بتلوين الخطاب بالانتقال بالاسلوب من صيغة الى أخرى من صيغ الخطاب أو الغيبة ، أو التكلم •

وتبدو براعة السكاكي في نقله لمبحث الالتفات من « البديع » الى « المعاني » لاشتماله على خاصية في التركيب يراعى بها مقتضى الحال ، كما تتمثل براعته أيضا في ادراكه لعملية العدول وتوسيع دائرتها فيما مثل به من قول امرىء القيس :

تطاول ليلك بالا ثمد ونام الخلي ولم ترقد

وبات وباتت له ليله كليلة ذي العائر الأرمد

وذلك من نبأ جاءني وخبرته عن أبي الأسود (١)

فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلم فالعدول هنا ليس بالنسبة لكلام سابق ، وانما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام وبهذا يدخل التجريد في مجال الالتفات •

واذا كان السكاكي قد مد الالتفات الى التجريد فان تعريف العلوي له يمكن أن يمتد الى الوان أخرى مثل الاعتراض والاستدراك والعكس والتبديل والتكميل ، باعتبارها قائمة على الانتقال من أسلوب الى أسلوب، أو من معنى الى معنى (٢) ولعل ادراك العلوي للعدول عن النسق اللغوي في التطابق جعله يؤثر الحديث عن الالتفات ضمن « شجاعة العربية »(٣) لأن الشجاعة تقتضي الاقدام ، ولا شك ان مخالفة النمط المألوف يمثل اقداما من المتكلم ، ومن قبله أدرك ابن الاثير هذا المفهوم حتى انه جعل الالتفات خلاصة علم البيان (٤) •

وفي التعليل لبلاغة الالتفات يلحظ الزمخشري أن العدول من أسلوب الى أسلوب فيه ايقاظ للسامع ، وتطرية له بنقله من خطاب الى خطاب آخر ، لأن السامع ربما مل من أسلوب فينقله الى اسلوب آخر تنشيطا له في الاستماع واستمالة له في الاصغاء •

---

(١) مفتاح العلوم : ٨٦ ، ٨٧ •

(٢) الطراز : ١٣٢/٢ •

(٣) السابق : ١٣١ •

(٤) المثل السائر : ١٧٠/٢ ، ١٧١ •

والعلوى يرى ما يراه الزمخشرى وينتصر له على ابن الأثـير الذى اعترض الزمخشرى بأن الكلام لو كان فصيحا لم يكن مملولا ، وبين ان هذا الاعتراض خطأ وجهل من صاحب المثل السائر ، لأن هذا لا يزيل فصاحة الكلام ، ولا ينقص من بلاغته ، ولهذا فانه لو ترك فيه الالتفات فانه باق على الفصاحة ، ولكن الغرض أن خروجه من اسلوب الخطاب الى اسلوب الغيبة يزيد فى البلاغة ويحسنها ، ويكون الخطاب أوقع وأكشف عن المراد (١) ٠

أما ابن الاثير فيرى انه ليس هناك ضابط للوجه الذى من أجله دخل الالتفات فى الكلام ، ولكنه يكون على حسب مواقعه فى البلاغة وموارده فى الخطاب ، فالناظر انما يعرف حسن مواقع الالتفات اذا نظر فى كل موضع يكون فيه فيعرف قدر بلاغته بالاضافة الى ذلك الموضع بعينه (٢) ٠

والمتوشح لمعرفة البيان عليه ان يدرك « أن العدول عن صيغة من الألفاظ الى صيغة أخرى لا يكون الا لنوع خصوصية اقتضت ذلك » (٣) ٠

وفـوق مقولة التطابق فى العدد يمد بعض البلاغيين الالتفات الى الانتقال من ضمير الواحد الى ضمير الجمع اذا كانا عائدين الى المبهم « كمن وما » بمعنى الذى ، فابن عطية والزمخشرى وغيرهما قالوا انه اذا ابتدىء بالمفرد منهما جاز أن يؤتى بعده بضمير الجمع ، واذا ابتدىء بضمير الجمع لا يجوز الاتيان بضمير المفرد بعده ، ومن ذلك قوله تعالى : « ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين » أفرد الضمير فى يقول ، وأتى بعده بضمائر الجمع (٤) ٠

كما مدوا الالتفات أيضا الى الانتقال من مخاطبة الواحد الى مخاطبة الاثنين والى مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبة الاثنين الى مخاطبة الواحد ، والى مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبـة الجمع الى مخاطبـة الواحد والى مخاطبـة الاثنين ، وهى أنواع سته حسب القسمة العقلية (٥) ولاحساس التنوخى بما فى هذا النمط من العدول اعتبره من التوسع فى اللغة

---

(١) الطراز : ١٣٥/٢ ٠

(٢) المثل السائر : ١٧٣/٢ ٠

(٣) السابق : ١٨٤ ٠

(٤) الاقصى القريب : ٤٥ ، ٤٦ ٠

(٥) السابق : ٤٦ ٠

ويبدو منطلق البلاغيين من مقولة التطابق باعتبارها ممثلة لنوع من من الانسجام الذى يؤلف بين الأجزاء لتشكل وحدة متناسقة فى تنظيم تلقائى وذاتى ، وكل استثناء فى هذا التنظيم يفضى الى نوع من الخلل ، أو الانتهاك يدفع البلاغيين الى اعتباره نوعا من الطاقة التعبيرية التى يمكن وضعها فى قواعد تعيد التوازن مرة أخرى ، واذا تعذر عليهم ذلك فانهم يجدون لهم مخرجا فى القول بالمجاز باعتباره وسيلة فنية ينضوى تحتها كثير من الصيغ التى ندت عن عقلية النحاة واللغويين ، وبهذا قالوا (١) انه اذا ابتدىء بضمير الجمع لا يجوز الايتان بعده بضمير المفرد الا على سبيل التجوز والفارق بين هذا النوع وما قبله هو فارق الانسجام التنظيمى لأننا اذا ابتدأنا بضمير الجمع ثم أتينا بعده بضمير المفرد فان ذلك لا يزيل الابهام ، لأن العائد اليه مفرد فى اللفظ ويحتمل مدلوله الجمع ، فاذا عاد اليه الضمير المفرد فهو باق على ما كان عليه من الابهام ، واذا أتينا بضمير الجمع فقد تعين أن مدلوله الجمع فلا يعود الى المفرد ، وما دام الأمر كذلك نجد المجاز هو الوسيلة المثلى لخلق التناسق المعنوى المفقود كما فى قوله تعالى : « فمن الناس من يقول ربنا آتنا فى الدنيا وما له فى الآخرة من خلاق » فقد أتى بالضمير فى يقول مفردا ، ثم جاء بعده بضمير الجمع فى قوله : « ربنا وآتنا » ثم جاء بضمير المفرد بعدهما فى قوله : « وما له فى الآخرة من خلاق » .

وفوق مقولة البعد الزمانى فى الفعل يمد بعض البلاغيين الالتفات الى العدول فى استخدام الفعل باحلال واحد من « الماضى ــ المضارع ــ الأمر » محل الآخر والقول بالالتفات هنا طلبا للتوازن أيضا فى تركيب الصيغة . وقد جعله ابن الأثير على قسمين : الأول .

الرجوع عن الفعل المستقبل الى فعل الأمر ، وعن الفعل الماضى الى فعل الأمر ، ومما جاء منه قوله تعالى : « يا هود ما جئتنا ببينة وما نحن بتاركى آلهتنا عن قولك وما نحن لك بمؤمنين • ان نقول الا اعتراك بعض آلهتنا بسوء قال انى اشهد الله واشهدوا أنى برىء مما تشركون » فانه انما قال : « **أشهد الله وأشهدوا** » **ولم يقل : وأشهدكم ليكون موازنا له وبمعناه** (٢) .

ومن العدول عن الماضى الى الأمر قوله تعالى : « قل أمر ربى بالقسط واقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين » .

---

(١) الأقصى القريب : ٤٦ .

(٢) المثل السائر : ٢/١٨٣ .

وكان تقدير الكلام : أمر ربى بالقسط وباقامة وجوهكم عند كل مسجد ، فعدل عن ذلك الى فعل الأمر (١) .

الثانى : الاخبار عن الفعل الماضى بالمستقبل وعن المستقبل بالماضى .

ومن ذلك قوله تعالى : « **والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه الى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور** » .

ومن الاخبار بالماضى عن المستقبل قوله تعالى : « **ويوم ينفخ فى الصور ففزع من فى السموات ومن فى الأرض** » (٢) .

ولم يكتف ابن الأثير بالعدول فى الأفعال باحلال بعضها محل بعضها الآخر ، بل أضاف نمطا آخر يعدل فيه عن الفعل الى اسم المفعول ، ومن ذلك قوله تعالى : « ان فى ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع فيه الناس وذلك يوم مشهود » . فقد عدل عن الفعل المستقبل الذى هو « يجمع » الى اسم المفعول الذى هو « مجموع » لما فيه من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم ، وأنه الموصوف بهذه الصفة (٣) .

والالتفات باعتبارة طاقة تعبيرية تتمثل فى انتقال الكلام من اسلوب الى أسلوب يربطه السكاكى تارة بالمخاطب وتارة بالمتكلم (٤) .

فالمخاطب بهذا الأسلوب يزداد هزة ونشاطا ، ومن يصغ الى قوله تعالى : « اياك نعبد واياك نستعين » بعد اصغائه لما قبلها من قوله : « الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين » فانه يجد فى هذه الطريقة فى الأداء منبها فنيا على أن العبد المنعم عليه بتلك النعم العظام الفائقة الحصر ، اذا قدر مثوله بين يدى مولاه من حقه اذا أخذ فى القراءة أن تكون قراءته على وجه يجد فيها نفسه شبه محرك الى الاقبال على من يحمد ، صائر فى أثناء القراءة الى حالة شبيهة بايجاب ذلك عند ختم الصفات .

أما ارتباط أسلوب الالتفات بالمتكلم فيمكن تمثله من تعليق السكاكى أيضا على أبيات امرىء القيس السابقة (٥) .

---

(١) المثل السائر ١٨٤/٢ .
(٢) السابق : ١٨٥ ـ ١٩٠ .
(٣) السابق : ١٩٠/٢ ، ١٩١ .
(٤) مفتاح العلوم : ٨٧ ، ٨٨ .
(٥) صفحة : ٢٠٣ .

فلو لم يلجأ أمرؤ القيس الى الالتفات وســـــاق الكلام على الحكاية لقال :

تطاول ليلى بالأثمد ونام الخلى ولم ارقد
وبت وبات لنا ليلة

أو أن يلتفت نوعا واحدا فيقول : وبت وبات لكم ، وذلك من نبأ جاءكم ، وخبرتم عن أبى الأسود • ولكنه لما أراد تهويل الخطب واستفظاعه فى النبأ الموجع المحرق للقلب عمد الى الالتفاتات • فنبه بالتفاته الأول على أن نفسه ـ وقت ورود النبأ عليها ـ ولهت كالثكلى ، فأقامها مقام المصاب الذى لا يتسلى فأخذ يخاطبه : «يتطاول ليلك » تسلية ، أو تنبيها على أن نفسه لفظاعة شأن النبأ واستشعارها معه بالكمد أبدت قلقـــا وكمدا شديدين ، وكان من حقها أن تتثبت وتتصبر ، فحين لم تفعل ذلك شككته فى انها نفسه ، فأقامها مقام مكروب قائلا له : تطاول ليلك •

وفى التفاته الثانى دل على أنه حزين صادق الحزن ، ولذا خاطبه بقوله : ان الحال لن تتفاوت خاطبتك أم لم أخاطبك •

وفى الثالث دل على أن جميع ذلك إنما كان لما خصه ولم يتعداه الى سواه •

ويمكن أن نقول بأنه نبه فى التفاته الأول على أن ذلك النبأ أطار قلبه ، وأبار لبه وتركه حائرا ، فما فطن معه لمقتضى الحال من الحكاية فجرى على لسانه ما كان الفه من الخطاب الدائر فى مجارى أمور الكبار أمرا ونهيا ، والانسان اذا دهمه ما تحار له العقول ، وتطير له الألباب ، وتدهش معه الفطن ، لا يكاد يسلم كلامه عن أمثال ذلك •

وفى التفاته الثانى على أنه بعد الصدمة الاولى حين أفاق شيئا مدركا بعض الادراك ما وجد النفس معه ، فبنى الكلام على الغيبة قائلا : وبات وباتت له •

وفى التفاته الثالث على ما سبق •

ويمكن القول بأنه نبه فى التفاته الاول على أن نفسه حين لم تثبت ولم تتصبر غاظه ذلك فأقامها مقام المستحق للعتاب ، قائلا له على سبيل التوبيخ والتعبير : تطاول ليلك •

وفى الثانى على أن الحامل على الخطاب والعتاب لما كان هو الغيظ

والغضب فحين سكت عنه الغضب بالعتاب الأول ، فان سورة الغضب بالعتاب تنكسر ، ولى عنها الوجه وهو يدمدم قائلا : وبات وباتت له، وفي التفاته الثالث على ما تقدم .

وانما أوردت تحليل السكاكي بتفصيلاته لابيات أمرىء القيس لكي نتبين من خلالها قدرة الرجل على الربط بين الاسلوب ومبدعه من خلال رصد الطاقات التعبيرية التي يستعين بها في كلامه ، ذلك أن هذه الطاقات أو الامكانات هي التي تعطي الاداء ــ في السكاكي ــ قيمته البلاغيــة ، ذلك « ان الفحول البزل لا يعترفون بالبلاغة لامرىء ، ولا يقيمون لكلامه وزنا ما لم يعثروا من مطاوي افتناناته على لطائف اعتبارات ، والتفاضل بين الكلامين قلما يقع الا بأشباهها » (١) .

ومن مباحث المعاني التي تتميز بامكاناتها الأسلوبية مبحث الفصل والوصل لاعتماده على الأدوات الرابطة والتي يطلق عليها حروف المعاني والتي خرج بها البلاغيون عما تؤديه من وظيفة نحوية الى أمور وراء ذلك من حيث قدرتها على الربط بين الجمل والمفردات ، ولم يقتصر الأمر على حروف العطف وحدها ، بل ان ابن الاثير ومن بعده العلوي قد مدا هذا المبحث الى الحروف الجارة باعتبار قدرتها ــ هي الأخرى ــ على وصل الكلام ، وأن لهــا معاني تخرج بها عن عملها النحوي ، وأن هذه المعــاني لا تكتسب وجودها من الدلالة المعجمية وانما من السياق الوظيفي ، فمعنى هذه الحروف هو وظيفتها في آن واحد ، ومن هنا كانت عملية العدول بين هذه الأحرف ذات تأثير بالغ في الدلالة اذ لا يكتمل معناها الا بوجود التركيب المتكامل فلا افادة من حرف الجر الا بوجود المجرور ، ولا العطف الا مع المعطوف ، فلا بيئة لهذه الأحرف خارج السياق باعتبارها من أهم وسائل التعليق في اللغة .

ففي حروف العطف نجد أن الواو تفيد مطلق الاشتراك والجمع في المعنى ، (والفاء) توجب الترتيب من غير تراخ و (ثم) توجيه مع تراخ و (أو) تفيد التردد بين شيئين وتجعله لاحدهما لا بعينه ، ولا يتم ظهور هذه المعاني الا اذا دخلت في تركيب فاذا عطف بواحد منها الجملة على الجملة ظهرت الفائدة .

وبالمثل أيضا في حروف الجر حيث لا ينكشف معنى الحرف الا بعد

---

(١) مفتاح العلوم : ٨٨ .

وضعه في الجملة فيظهر المراد منه ، فالابتداء فى (من) والانتهاء فى (الى) يتحقق فى الكلمة التى جاءت بعد كل منهما ، وكذلك الظرفية فى (فى) والاستعلاء فى (على) ٠

وتنبه البلاغيون الى الامكانات التعبيرية فى اشراب الحرف معنى حرف آخر ، أو العدول عن حرف الى آخر ، من ذلك مثلا العطف الوارد فى قوله تعالى : « يوم يفر المرء من أخيه ٠ وأمه وأبيه ٠ وصاحبته وبنيه ٠ لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه » ففى هذا العطف ما يكشف عن جانب خاص من بلاغة النسق ، اذ يجرى العطف بين المتعاطفات هنا على : الأحب فالأحب والأقرب فالأقرب من هول ذلك اليوم ، وقد وضح ابن جزى الكلبى سر هذا الترتيب حيث ذكر فرار الانسان من أحبابه ، ورتبهم على ترتيبهم فى الحنو والشفقة فبدأ بالأقل ، وختم بالأكثر لان الانسان أشد شفقة على بنيه من كل ما تقدم ذكره ، وانما يفر منهم لاشتغاله بنفسه ، أما الزمخشرى فلكى يصل الى هذا الترقى فى الرتبة أشرب واو العطف معنى بل ، فبدأ بالأخ ثم الأبوين لأنهما أقرب منه ، ثم بالصاحبين والبنين لانهم أقرب وأحب ، كأنه قال : يفر من أخيه بل من أبويه ، بل من صاحبته وبنيه (١) ٠

وتأثير العدول من حرف الى حرف قد يؤدى الى تغير كلى فى المعنى ـ كما يقول ابن الاثير ـ ففعل المطاوعة لا يعطف عليه الا بالفاء دون الواو ، فاذا جاءت الواو تغيرت معنى المطاوعة برغم أن ظاهر الفعل يدل عليها ، ففى قوله تعالى : « ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا واتبع هواه » يتحول معنى « اغفلنا قلبه » الى « صادفناه غافلا » لأننا نقول : « أعطيته فأخذ ، ودعوته فأجاب ، ولا تقول أعطيته وأخذ ولا دعوته وأجاب » (٢) ٠

كما نجد ابن الاثير أيضا يستحسن العدول فى حروف الجر حيث يمثل ذلك سمة ابداعية فى الخروج عن النمط المألوف فى الاستعمال « فقد علم أن (فى) للوعاء و (على) للاستعلاء فنقول (على فى الغـرفة) و (على فوق الحصان) لكن اذا اريد استعمال ذلك فى غير هذين الموضعين مما يشكل استعماله عدل فيه عن الاولى ، فمما ورد منه قوله تعالى : « قل من يرزقكم من السموات والأرض قل الله وانا أو اياكم لعلى هدى أو فى

---

(١) بلاغة العطف فى القرآن الكريم ـ د٠ عفت الشرقاوى ـ النهضة العربية ـ بيروت ١٩٨١ : ١٠٤ ٠

(٢) المثل السائر ٢/٢٣٩ ٠

ضلال مبين » ألا ترى الى بداعة هذا المعنى المقصود لمخالفة حرفي الجر ها هنا ، فانه انما خولف بينهما في الدخول على الحق والباطل لأن صاحب الحق كأنه مستعل على فرس جواد يركض به حيث شاء ، وصاحب الباطل كأنه منغمس في ظلام منخفض فيه لا يدرى أين يتوجه ، وهذا معنى دقيق قلما يراعى مثله في الكلام » (١) .

ومن ذلك قوله تعالى « انما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤلفة قلوبهم وفى الرقاب والغارمين وفى سبيل الله وابن السبيل » .

« عدل عن اللام الى (فى) فى الثلاثة الأخيرة للايذان بأنهم أرسخ في استحقاق التصدق عليهم ممن سبق ذكره باللام لان (في) للوعاء فنبه على أنهم احقاء بأن توضع فيهم الصدقات كما يوضع الشيء فى الوعاء ، وأن يجعلوا مظنة لها » (٢) .

وقد عد بن عصفور هذا الباب من ضرائر الشعر ، ومن شواهده في ذلك :

اذا رضيت على بنو قشير لعمر الله أعجبني رضاها

أراد « عنى » توجيه ذلك انها اذا رضيت عنه أحبته وأقبلت عليه ولذا استعملت « على » بمعنى « عن » (٣) .

وقد تناول ابن جنى مسالة العدول فى الحروف فى « الخصائص » فقال : « اعلم أن الفعل اذا كان بمعنى فعل آخر وكان أحدهما يتعدى بحرف والآخر بآخر ، فان العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه ايذانا بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر فلذلك جيء معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه ، وذلك كقوله تعالى : (احل لكم ليلة الصيام الرفث الى نسائكم) وانت لا تقول : « رفثت الى المرأة » وانما تقول : (رفثت بها ، أو معها) ، لكنه لما كان الرفث هنا بمعنى الافضاء ، وكنت تعدى (أفضيت) بـ (الى) جئت بها مع الرفث ايذانا بأنه معناه » (٤) .

---

(١) المثل السائر : ٢/٢٤٠ .

(٢) السابق : ٢٤١ .

(٣) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٣٠٦ .

(٤) ٢/٤٣٥ .

بل اننا نجد الخليل يجوز تبادل الحروف العمل فيما بينها مع اختلاف وظيفة كل حرف فانه يجوز : بعت الشاء شاة ودرهم ، وانما يريد : شاة بدرهم · حيث صارت الواو بمنزلة الباء فى المعنى ، كما كانت فى قولك : كل رجل وضيعته · فى معنى (مع) (١) ·

ويؤكد السكاكى تبادل الحروف الوظائف المعنوية فيما بينها . فعندما يتحدث عن « الباء » يقول انها للالصاق كقولنا : « به عيب » ثم تستعمل للقسم وللاستعطاف وللاستعانة وبمعنى « عن » كقولنا : « سألت به » أى عنه وبمعنى « فى » أو « مع » كنحو « فلان بالبلد » و « دخلت عليه بثياب السفر » و « من » تكون للتعدية والمجاوزة ثم تستعمل بمعنى « اللام » ، وبمعنى « على » ، و « فى » للظرفية وتستعمل بمعنى « على » كقوله تعالى : « لاصلبنكم فى جذوع النخل » و « الى » لانتهاء الغاية ثم تستعمل بمعنى « مع » ، كما فى قوله تعالى : « ولا تأكلوا أموالهم الى اموالكم » (٢) ·

ان مسألة العدول فى استعمال الحروف قد امتدت فى مباحث النحو الى خارج حدود العطف والجر ، وتتبعها بعض البلاغيين محاولين الافادة من ذلك فى خلق صلات متجددة فى صياغة الجمل وعدم الاكتفاء بالصور الوظيفية (الجاهزة) لتلك الحروف مما يعد أحد عناصر البحث الاسلوبى الحديث ·

---

(١) الكتاب ـ سيبوية ـ تحقيق وشرح عبد السلام هارون ـ دار القلم ١٩٦٦ : ٣٩٣/١ ·

(٢) مفتاح العلوم : ٤٤ ·

التكرار النمطى

لقد اهتم علماء العربية بدراسة المفردات ثم الجمل من خلال أنماطها المألوفة ومن خلال أركانها وما لهذه الأركان من دلالات ، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية ووظيفة كل ظاهرة ، كما اهتموا ببعض التنويعات اللغوية والتى لها دلالة فنية قد تأتى من توافق الحروف أو تخالفها ، أو تأتى من توافق الكلمات أو تخالفها ، أو تأتى من توافق الجمل أو تخالفها ، ويمتد بحثهم فى هذا المجال الى تنويعات فى التركيب تستند الى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار يمكن أن يكون لها صلة بالمبدع أو بالمتلقى ، وهى مؤثرات تتحول وتتبدل وتنحرف أحيانا عن مجراها فى الاستعمال المألوف لتكون فى النهاية تنوعا فرديا أو جماعية أسموه بالبديع ٠

وبرغم اتهام السكاكى بأنه قذف بالبديع خارج دائرة البلاغة والفصاحة نجده فى المفتاح بعد فراغه من المحسنات اللفظية يعلق عليها بقوله : « واصل الحسن فى جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعانى ، لا أن تكون المعانى لها توابع ــ أعنى ألا تكون متكلفة » (١) بل انه ترك الباب مفتوحا لمن أراد اضافة بعض مباحث البديع الى ما أسماه المعانى والبيان ٠

ومن الحق أن نقول بأن مباحث البديع ــ كما فى المعانى والبيان ــ دارت داخل الجملة الواحدة وان امتدت فى بعض مباحثه الى ما يجاوز هذه الجملة ، والجملة بطبيعتها تتكون من مجموعة متآلفة من المفردات والتى تكون فى النهاية معنى مفيدا ، وهذا المعنى تكون أساسا فى صورة ذهنية لدى المتكلم وهو بدوره يسعى لكى ينقله فى أجمل صياغة حسب الأساليب الابداعية الى هذا المتلقى ، وبما اننا نمتلك بميراثنا اللغوى

---

(١) ١٨٢ ٠

امكانات تكون الجملة شكليا فان هذا الامكان يتيح لنا وصف بنية الجملة لنتفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الالفاظ المنطوقة أو المكتوبة ، وبقدر ما نتمكن من وصف بنية الجملة بقدر ما نستطيع ان نلقى الضوء على العلاقات المتمثلة فيها بين الشكل والمضمون ، وكلما زاد ادراكنا لشكل الجملة كلما استطعنا أن نحدد التداخل الحاصل بين الشكل الصوتى أو الكتابى والصورة المعنوية ٠

من هذا المنطلق نجد البلاغيين يمدون مباحثهم الى بعض الوان التعبير ليرصدوها ويضعوا لها المسميات التى يرونها تتوافق مع طبيعتها ، ويمكن أن نتبين فى هذه المباحث الاهتمام فى بعضها برصد التنويعات اللفظية وما لها من قيمة شكلية فى الاداء باعتبار أن اللغة تستعين بتنظيمات متعددة لا حصر لها ، وتسلك من أجل ذلك طرقا متعددة ـ يمكن من وجهة نظر البلاغيين ـ اخضاعها لقوانين عامة وقواعد ثابتة ، وربما كان مراقبة تشكيل الجملة وتقصى أجزائها هو الذى قادهم الى استخلاص الخواص الجزئية التى تهيمن عليها ، والتى يؤثر كل منها فى الآخر لاداء المعنى المقصود ، وربما كان هذا أيضا هو الذى دعاهم الى المبالغة فى استخلاص تنويعات الجملة وجزئياتها حتى أصبح كل تعبير له تسمية محددة ، بل ربما وجدنا فى مجال بحث البديعيات ـ باعتبارها محسنات ـ ما يمكن أن نعتبره من المقبحات لا المحسنات ٠ ومع ذلك فسنحاول التعرض لبعض هذه الجزئيات التى درسوها لنتبين مافيها من مناحى أسلوبية ـ ان وجدت ـ ولنتبين من خلالها اتجاهات البحث البديعى على المستوى الصوتى ، أو على المستوى الدلالى ٠

لقد كان عنصر الايقاع خاصية تتوفر بدرجة عالية فى الشعر ، كما تتوفر بشكل أو بآخر فى النثر ، فوجدنا فيهما كثيرا من التغير والتساوى والتوازى والتوازن والتكرار ، وكلها عناصر ايقاعية اهتم لها البلاغيون ، وبذلوا جهدا وفيرا فى اكتشاف قوانينها ، والحق انهم بذلوا فى هذا المجال جهدا كبيرا لاكتشاف جوانبه فى اللفظة الواحدة ، وجوانبه فى التركيب ، وقد أجمل التنوخى ذلك فى قوله عند التناسب فى الالفاظ والمعانى : « وأكثر ما يحتاج اليه فى الالفاظ لان المعانى التى تطلب لا يلزم فيها ترتيب ولا مناسبة ، فان المتكلم قد يفتقر الى ذكر الأشياء المتناقضة والمتضادة والمتغايرة والمتنافرة ، وحيث لا يفتقر الى شىء ومن ذلك فهو التناسب » (١) ٠

---

(١) الاقصى القريب : ٩٢ ٠

نذكر عبارة التنوخي مع تحفظنا عليه فى محاولة الفصل بين الشكل والمضمون ـ لأن عنصر التناسب أو التناقض اذا تحقق فى احدهما فهو ـ بلا شك ـ متحقق فى الآخر بل ان وجود التناقض في التركيب انما يحقق فى النهاية نوعا من التناسب أيضا ، فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الايقاع المعنوى ، ولذا جعلهما قدامة من نعوت المعانى (١) ٠

ويبدو أن ادراك ابن أبى الاصبع لهذه الحقيقة هو الذى جعله يقسمه الى قسمين : أحدهما يأتى بألفاظ حقيقية والآخر يأتى بالفاظ المجاز ، فما كان بألفاظ الحقيقة سماه طباقا ، وما كان بلفظ المجاز سماه تكافؤا ، فمفهوم التسمية يؤكد أن مفهوم التناسب كان واضحا لدى ابن أبى الأصبع ٠

فأقسام التقابل يمكن أن تنـــدرج ـ كما نرى ـ تحت مفهـوم التناسب ، حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى نحو قوله تعالى : « فليضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا » فالضحك يتناسب مع البكاء ، والقلة تناسب الكثرة ٠ وقد يأخذ هذا الأداء النمطى شكلا آخر من خلال ما أسماه الرازى « التعديد » وهو يتمثل فى ايقاع الاعداد من الاسماء المفردة فى النثر والنظم على سياق واحد ، فان روعى فيه ازدواج أو تجنيس أو مطابقة أو مقابلة أو نحوها ، فهو فى غاية الحسن مثل قولنا : فلان اليه الحل والعقد ، والقبول والرد ، والأمر والنهى ، والاثبات والنفى (٢) ٠

وقد يأخذ هذا التناسب النمطى شكلا معنويا خالصا فيما اطلق عليه الرازى أيضا « تنسيق الصفات » كقوله تعالى : « هو الله الذى لا اله الا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر » وقوله تعالى : « يا أيها النبى انا أرسلناك شاهدا ومبشرا ونذيرا وداعيا الى الله باذنه وسراجا منيرا » (٣) ٠

ومن التكرار النمطى الذى اهتم له البلاغيون على المستوى الصوتى مبحث السجع الذى عددوا فيه ألوانا من الأداء يتمثل فيها عنصر التوازن اللفظى ، فمنه أن يكون الجزآن فى السجع متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه كقول الاعرابى : سنة جردت ، ومال جهدت ، وايد جمدت ، فرحم الله من رحم ، وأقرض من لا يظلم ٠

---

(١) نقد الشعر : ١٤١ ٠

(٢) نهاية الايجاز : ١١٣ ٠

(٣) السابق : ١١٣ ٠

ومنه أن يكون الفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة فيكون الكلام سجعا في سجع وهو مثل قول النضر : حتى عاد تعريضك تصريحا ، وتمريضك تصحيحا • فالتعريض والتمريض سجع ، والتصريح والتصحيح سجع •

بل ان هذا التكرار النمطى قد يأخذ صورة أكثر ايقاعا عندما يشترط البلاغيون أن تكون فواصل الاسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الاعجاز ، موقوفا عليها بالسكون فى حال الوقف والدرج ، لأن الغرض معه هو التناسب بين القرائن أو المزاوجة بين النثر وذلك لا يتم الا بالوقف والسكون •

ويبدو أن صاحب المصباح لم يكتف بهذا التكرار وما يحدثه من تناسب في الايقاع الصوتى فأدخل لونا آخر فى السجع أسماه «الالتزام» وهو أن يلتزم المتكلم في السجع قبل حرف الروى ما لا يلزمه من مجئ حرف بعينه أو حرفين أو أكثر ، ويحمد منه ما عدم الكلفة لدلالته على الاقتدار وقوة المادة ومن أمثلته (والطور وكتاب مسطور) (فلا أقسم بالخنس الجوار الكنس) (والليل وما سق والقمر اذا اتسق) (١) •

وتتأكد عملية التكرار النمطى بشكل واضح من حيث المستوى الصوتى فيما اسموه « بالترصيع » وبيان ذلك أن الفاصلتين اذا اختلفتا فى الوزن فهو السجع المطرف كقوله تعالى : « ما لكم لا ترجعون لله وقارا ، وقد خلقكم أطوارا » والا فان كان ما فى احدى اللفظتين أو أكثر ما فيهما مثل ما يقابله من الأخرى فى الوزن والتقفية فهو «الترصيع» كقول الحريرى : « فهو يطبع الاسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الاسماع بزواجر وعظه (٢) •

ويستمد البلاغيون من مباحث اللغة حول المشترك اللفظى ومن مباحث الصرفيين حول الاشتقاق الذى تتوافق فيه الصور اللفظية الكلام فى « التجنيس » باعتباره أقرب النمطيات الى الناحية الصوتية الخالصة . وقد تناولوه بتفريعات معقدة حرصا منهم على أن يتمثل فى التركيب أقصى درجات التوازن ، خاصة فيما أسموه بالجناس التام الذى تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيآتها بين كلمتين ينتج عنهما صورة لفظية لها ايقاعها الخاص هى «الجناس» •

---

(١) ٥٦ •

(٢) الطراز : ٢/٢٧٣ •

واذا اختل أحد هذه القيود بأن حدث تغاير فى هيئة الحروف فقط، أو فى أعدادها فقط ، أو فى أنواعها فقط ، أطلقوا عليه «الجناس الناقص» بل ان الحرص على توفر أكبر قدر من التناسب فى الايقاع جعـل بعض البلاغيين يتوهمون لونا من الجناس يدركه القارىء أو السامع بالاشارة والفهم مثل قول بعضهم

حلقت لحية موسى باسمه وبهارون اذا ما قلبا (١)

وهنا يترك البلاغيون للقارىء تخيل هذا الايقاع المتكرر بين « موسى » الاسم وبين « موسى » أداة الحلاقة ، وبين « هارون » ومقلوبها « نوره » .

وتتمثل محاولة البلاغيين في استغلال أكبر قدر من امكانية اللغة فى كراهيتها لتوالى الأمثال فى رصد الوان من الأداء تعتمد على قيم المخالفة والموافقة فى رسم الحروف ونطقهـا ، بحيث تركب الألفاظ من مجموعة أحرف ثم تعكس فى نظامها وترتيبها مثل قولهم : «كلام الملوك ملوك الكلام » ومثل قول الشاعر :

وقالــوا أى شىء منه أحــلى قلت القلتــان المقتلان

وقد يصل استغلال هذه الامكانية فى رصد نوعية من الاحرف تتوالى فى النطق يتجنب فيها المنشىء بعض حروف المعجم كالاتيان ببيت من الشعر خال من النقط كما جاء فى الحريريات :

اعدد لحســادك حد السلاح وأورد الآمل ورد السماح

وقد يتغير هذا الاستعمال الى ايراد الكلام معقودا من جزئين احدى كلمتى العقد منقوطة كلها والأخرى مهملة كلها كما فى الحريريات أيضا :

اسمح فبث الســماح زين ولا تخب آملا تضيف (٢)

ومن ملاحظات اللغويين استمد البلاغيون مبحث المعاظلة وأضـافوه الى جملة الألوان البديعية التى تعتمد على نمطية التكرار الصوتى (٣) ، فمما لاحظه اللغويون منذ القديم أن تأليف الكلمة العربية يعتمد على جذر ثلاثى « الفاء والعين واللام » وأن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس

---

(١) نهاية الايجاز : ٢٩١ .

(٢) الطراز : ٣/١٧٤ وما بعدها .

(٣) الطراز ٣/٥٠ ـ ٥٨ .

صوتى خاص يهتم بتجاور مخارج الحروف أو تباعدها . ومن هنا قال البلاغيون ان فصاحة الكلمة تقتضى نوعا من التناسق فى ترتيب الحروف بالنسبة الى مخارجها ، ولذا رفضوا بعض التعبيرات التى تمثل نوعا من التنافر اللفظى مثـل كلمة « مستشزرات » التى وردت فى معلقـة امرىء القيس ، كما رفضوا ــ من هذا المنطلق ــ قول بعض الشعراء :

وقبر حرب بمكـان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

فتكرار القافـات والراءات اكسب الكلام ثقـلا وركة تبعد به عن الفصاحة • وكما كانت التكراريه مرفوضه فى توالى الأمثـال السابقـة رفضت التكرارية فى الألفاظ المفردة كالأدوات « من • الى عن • على • كما فى قول المتنبى •

وتسعدنى فى غمرة بعد غمرة سبوح لها منها عليها شواهد

والصيغ المفردة من غير الأدوات فى نحو قول المتنبى أيضا :

أقل أنل اقطع عل سل اعد زد هش بش تفضل ادن سر صل

ويتضح ان أساس رفض هذه الانماط من التكرار الصـوتى هو الذوق العربى الذى يكره التنافر ، كمـا يكره التماثل الذى يؤدى الى اللبس ، فاذا مالت العربية بذوقها الى التخالف فذلك لمحاولة البعد عن اللبس من خلال ما تقدمه من المقابلا تبين المتخالفين ، وهـــذا ما دفع البلاغيين الى محاولة تجنب ما تكرهه اللغة من تنافر أو تماثل ، والحرص أحيانا على أنماط من التخالف الذى يحقق فى النهاية ألوانا من التناسب فى الايقاع بحسب السياق والاستعمال • وهو تناسب يعتمد بالدرجة الأولى على الصنعة الفنية المتصلة بالناحية اللفظية أو الصوتية وان كان هذا لا ينفى اتصاله بالمعنى أو الدلالة التى تأتى بعد الوضوح ورعاية المطابقة •

وبالمثل يمكن أن نجد فى مباحث البديع تحركا آخر يعتمد بالدرجة الأولى على الناحية الدلالية التى تأتى من خـــلال انماط تكرارية لهـا طبيعتها الشكلية ، والتى تمثل لونا من ألوان التنبيه الفنى يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصيغ المختلفة • وهى صيغ تشتمل على مبان تؤدى فى حقيقتها وظائف أساسية فى بناء الجملة ، وان كانت دراستها قد تمت تحت ما سمى « بالمكملات » أى علم البديع وربما كان

هذا الاحساس بأهمية مثل هذه التراكيب فى صلتها بالناحية الدلالية هو الذى دفع بعض الدارسين من علماء البيان الى ادخالها فى مباحث المعانى مثل مبحث التوكيد والاستدراجات والارصاد (١) .

ويأخذ التأكيد أو « التكرار نمطا تكراريا عند البلاغيين ، ويبدو احساسهم فى هذا المبحث قائما على أساس ان الكلام الانسانى يحوى فائضا يمكن حذفه أو الاستغناء عنه دون أن يعطل ذلك مقدره المتلقى على الفهم والتأثر ، ولذا نراهم يقسمون التوكيد قسمين » :

الأول : ما يكون تأكيدا فى اللفظ والمعنى جميعا ، ومن ذلك قوله تعالى : « فبأى آلاء ربكما تكذبان » ومما ورد منه فى السنة قوله عليه السلام فى وصف يوسف الصديق : « الكريم بن الكريم بن الكريم بن الكريم يوسف بن يعقوب بن اسحق بن ابراهيم » ومن الشعر قول أبى تمام :

العارض الهتن بن العارض الهتن ب ن العارض الهتن بن العارض الهتن

ومن هذا القسم تكرير ليس وراءه كبير فائده كقول أبى نواس :

أقمنا بها يوما ويوما وثالثا ويوما ويوم للترحل خامس

والمراد انه أقام بها أربعة أيام .

الثانى : التكرير فى المعنى دون اللفظ ، ومنه المفيد وغير المفيد أيضا ، فمن المفيد قوله تعالى : انا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال » .

أما غير المفيد فكقول أبى تمام :

قسم الزمان ربوعنا بين الصبا وقبولها ودبورها أثلاثا

فالصبا والقبول لفظتان تدلان على معنى واحد ، وهما اسمان للريح التى تهب من ناحية المشرق ، ومنه قول الخطيب :

قالت أمامه لا تجزع فقلت لها ان العزاء وان الصبر قد غلبا

فالعزاء هو الصبر لأن معناهما واحد (٢) .

---

(١) الطراز : ١٧٦/٢ وبعدها .

(٢) المثل السائر : ٣/٣ وما بعدها ــ الطراز : ١٨٩/٢ ــ ١٩٠ .

وكما كان الاحساس بوجود الفائض دافعا الى القول بوجود التكرار غير المفيد ، نجد هنا أيضا احساسهم بوجود الترادف اللغوى الذى يسمح بوجود تراكيب تحتوى على ما يمكن الاستغناء عنه دون اخلال بالمعنى ، وهى قضية قد نختلف فيها مع هؤلاء البلاغيين لأن من الصعوبة بمكان أن نجد كلمتين مترادفتين ترادفا تاما بحيث يمكن اجراء التبادل بينهما فى جميع السياقات اللغوية . حتى بالنسبة لتلك النماذج التى قدمت لنا فنجد ان المرزوقى يقول فى شرحه : قيل فى القبول انها الصبا ؛ وقال النضر بن شميل : القبول ريح بين الصبا والجنوب .

وقال ابن الاعرابى : القبول كل ريح لينة طيبة المس تقبلها النفس فليس للرد على أبى تمام وجه (١) .

كذلك فان معنى العزاء الصبر ، أو أحسن الصبر ، ومراد الشاعر على هذا ذهب الصبر كله أدناه وأعلاه ، أقله وأكثره .

وأيضا فان أقوى من معانيها خلو المكان من أهله « وأقول أقوت الدار من أهلها » و « أقفرت الأرض خلت من النبات والماء » (٢) وكأن الشاعر يقصد خلو المكان من الأهل ومن النبات والماء .

ومن هذا التكرار النمطى ما يأخذ شكل النسق الرياضى أو الترتيب الهندسى وهو ما اسموه « ما لا يستحيل بالانعكاس » وهو يقوم فى تركيبه على نمط تكرارى فى الحروف والكلمات ، وقد أطلق عليه السكاكى « مقلوب الكل » وهو ان تعاد فيه قراءة الكلمات من آخر حرف فنجد المعنى بتمامه دون تغيير فى الشكل والدلالة ، ومنه فى الكتاب الكريم : « كل فى فلك » و « ربك فكبر » ومن الشعر قول القاضى الارجانى :

مودته تدوم لكل هول وهل كل مودته تدوم

وواضح أن هذا اللون من التكرار الذى رصده البلاغيون يعتمد على التقدير المرسوم بدقة صناعية تبتعد به عن مجال التكرار الذى ترصده مباحث الاسلوب ، كما يتضح أيضا ان الرغبة فى الاستدلال على تحقق هذا اللون من الأداء هو الذى دفعهم الى البحث فى آى القرآن للعثور على مثال أو مثالين يؤيدان بهما ما وقعوا عليه من لون بديعى هو أشبه بألعاب الصغار وأحاجى الكبار ، فان التكرار الذى مثلوا به فى الآى القرانية انما

---

(١) البلاغة الفنية : على الجندى ـ الانجلو ط ٢ : ١٢١ .

(٢) أساس البلاغة ـ الزمخشرى ـ كتاب الشعب ١٩٦٠ : ٨٠٠ ، ٣٨١ .

تمثلت فيهـا هذه الهندسبة فى التركيب تلقائيـا مع سهولة وانسجام نفتقدها فى بيت الارجانى .

ويمكن أن نلحظ أيضـا تكرارا يتصـل بالدلالة فى « تشـابه الأطراف » كما سماه ابن أبى الأصبع (١) ، وتتمثل هـذه التكرارية فى اعادة الشاعر لفظ القافية فى أول البيت التالى لها ، أو أن يعيد الناثر القرينة الأولى فى أول القرينة التى تليها ، ومنه قوله تعالى : « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى » .

ومن الشعر قول قيس :

الى الله اشكو فقد لبنى كما شكا ... الى الله بعـد الوالدين يتيـم

يتيم جفـاه الأقربون فجسـمه ... نحيل وعهـد الوالدين قديم

ويلحظ ابن معصوم أهمية هذا للون من التكرار فى تلاحم الدلالة واتصالها بين الأبيات لأن فيه « دلالة على قدرة عارضة الشاعر وتصرفه فى الكلام واطاعة الالفاظ له ، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع فى السمع والطبع ، فان معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد » (٢) . ومن أنواع التكرار التى تمثل فى نمطيتها حلقة مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره ما ورد تحت « رد العجز على الصدر » حيث يرد اللفظ فى الكلام ثم ينمو بعده المعنى وصولا الى خاتمة يتكرر فيها هذا اللفظ ، سواء اتحد اللفظان فى المعنى أو اختلفا فيه كقوله تعالى : « وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه » وكقول الشاعر :

سريع الى ابن العم يلطم وجهه ... وليس الى داعى الندى بسريع

ويعتبر الدكتور ابراهيم سلامه « رد العجز على الصدر ، نابعا من ذوق العربى فى الشعر ، كما ارجع الحسن فيه الى نوع الدلالة التى تهدف الى التقرير والتبيين والتذليل ، والى ما فيه من زيادة المعنى التى ترجع الى الايحـاء النـابع من اللفظ الأول بتوقع الثانى وهـذا الايحـاء يذكر به عنـد الانشـاد ، فهو رابط من روابط التذكر ، كمـا أن

(١) تحرير التحبير : ٣/٥٢٠ .

(٢) أنوار الربيع ـ النجف ١٩٦٩ : ٣/٥٠ .

الترديد المتمثل في اللفظتين يعطى لونا من الايقاع الموسيقى يتقارب مع الغناء الذى يطلب فيه ترداد بعض الفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الانشاد (١) ·

ويتقارب مع هذا اللون فى قيمته التكرارية ما سماه البلاغيون « الارصاد أو التسهيم » وهو يتأتى بأن يحتوى الكلام على ما يدل على آخره كقوله تعالى : « وما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون » ·

فالنظر الى السياق يؤدى الى وجود توقع يشارك به المخاطب المتكلم حتى كان الكلام أصبح « سبيكة مفرغة » حد على تعبير أبى هلال (٢) حيث ينبىء أول الكلام عن مقطعه ، وصدره يشهد بعجزه كقول الشاعر :

أحلت دمى من غير جرم وحرمت ... بلا سبب يوم اللقاء كلامى
فليس الذى حللته بمحلل ... وليس الذى حرمته بحرام

ويكاد (الترديد) يأخذ طابعا متميزا فى قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا فى نسق أسلوبى يعتمد على التكرار اللفظى ، وهو كما عرفه ابن أبى الأصبع : « أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر » (٣) ففى قوله تعالى : « واذا جاءتهم آية قالوا لن نؤمن حتى نؤتى مثل ما أوتى رسول الله الله أعلم حيث يجعل رسالته » يتمثل الترديد فى لفظى الجلالة حيث استأنف الجملة الأخيرة « الله أعلم حيث يجعل رسالته » تدرجا فى الرد والردع ·

ويأخذ الترديد طابعه الذىأشرنا اليه فيما سمى ب (ترديد الحبك) حيث تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى فى الجملة الثانية ، ومن الثالثة فى الرابعة كقول زهير :

يطعنهم ما ارتموا حتى اذا طعنوا ... ضارب حتى اذا ما ضاربوا اعتنقا (٤)

فالنمط التكرارى يتحقق معه دفع المعنى الى النمو تدريجيا وصولا الى الحد الذى يحسن الوقوف عنده ، حتى يمكن ان نعتبر اطراد المعنى تداخل مع وجوه الحال المناسبه فيه ·

ويمكن أن نتبين فى بعض الوان البديع ما يدل على أن الحيز المكانى

---

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ـ القاهرة ـ الأنجلو ط ٢ ، ١٩٥٢ : ١٢٢ ·
(٢) الصناعتين : ٣٩٧ ·
(٣) تحرير التحبير : ٢/٢٥٣ ·
(٤) السابق : ٢٥٣ ·

يؤدى الى تماس الدلالة وتشابكها من خلال التكرارية مثل (المشاكلة) التى تقوم على ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه فى صحبته تحقيقا أو تقديرا ٠

ومن الأول قوله تعالى : « وجزاء سيئة سيئة مثلها » وقول الشاعر :

قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخه　　　قلت اطبخوا لى جبة وقميصا

وأما الثانى فكقوله تعالى : « صبغة الله » وهو مصدر مؤكد منتصب والمعنى (تطهير الله) لأن الايمان يطهر النفوس ، والأصل (صبغنا الله بالايمان صبغة) فجيء بلفظ الصبغة للمشاكلة ، وان لم يكن قد تقدم لفظ الصبغ لقرينة الحال (١) ٠

والمشاكله ـ كما يراها الدكتور أحمد كمال زكى ـ تهدف الى ناحية معنوية تجاوز الدقة المنطقية كما تفارق الدلالة الرمزية (٢) وهى ـ كما نرى ـ تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجا فى الدلالة يخرجها عن النمط المألوف ، ويعدل بها عن دلالة المطابقة الى الناحية الابداعية ، وهذا التمازج لا يتمثل فى التكرار المجسم فى العبارة ، بل انه يتحقق ذهنيا من خلال تقدير المجاورة فى الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها ٠

و « المجاورة » تمثل لونا بديعيا مستقلا عند أبى هلال (٣) بحيث يتردد فى البيت لفظتان كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون احداهما لغوا لا يحتاج اليها وذلك كقول علقمة :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمة　　　انى توجه والمحروم محروم

والتكرار مع المجاورة يتحقق فى « الغنم يوم الغنم » و « المحروم محروم » وهو تكرار يتحقق فيه المستوى الصوتى والمستوى الدلالى على صعيد واحد ٠

وقد يمتد هذا التكرار مع المجاورة الى آكثر من كلمتين فى مثل قول الشاعر :

كان الكأس فى يده وفيه　　　عقيق فى عقيق فى عقيق (٤)

---

(١) الايضاح : ٢٥١ ، ٢٥٢ ٠

(٢) النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته : ١١١ ، ١١٢ ٠

(٣) الصناعتين : ٤٠١ ، ٤٠٢ ٠

(٤) السابق : ٤٠٢ ٠

ويمتد التكرار النمطي الى خارج حدود الجملة الواحدة أو البيت الواحد ليشمل القطعة مكتملة فيما سماه العلوى (الترجيع فى المحاورة) والذى يحكي فيه المتكلم مراجعة فى القول ومحاورة جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة وأخصر لفظ (١) وقد مثل لذلك بقول ابى نواس :

قال لى يوما سـليما	**ن وبعض القول أشنع**
قال : صفنى وعليـا	**أينـا أتقـى وأورع ؟**
قلت : انى ان أقل مـا	**فيكما بالحق تجـزع**
قال : كلا • قلت : مهلا	**قال: قل لى• قلت: اسمع**
قال : صفه • قلت: يعطى	**قال: صفنى• قلت: تمنع**

والذى أعتقده أن ما أوردته من انماط تكرارية ، يمثل غالبية الالوان التى أوردها البلاغيون فى البديع ، وانما تأتى الزيادة العددية فى هذه الالوان من طبيعة التفريعات والتنويعات التى كانوا يلجئون اليها تكثيرا للاقسام اظهارا للبراعة والمقدرة ، ويبدو انهم تناسوا كونهم أمام ظواهر اسلوبية فى الأداء الفنى يستخرجون قيمها الجمالية فانساقوا الى تنويعات تقوم على الفرض والتوهم أحيانا مما أفسد عليهم هذا المبحث وعطل فائدته •

ان الدارس المنصف يمكنه أن يتبين فى مبحث البديع وجود الخطين المتوازيين الذين اشرنا اليهما ، وتعنى بهما المستوى الصوتى والمستوى الدلالى ، حيث أدرك رجال البلاغة ان عملية اختيار الشاعر تخضع لمؤثرات جمالية ـ وان كانت زائدة على أصل المعنى ـ يستطيع بها خلق سلسلة من الانماط التكرارية تماثل الى حد كبير تلك العلاقات التى أفرزتها مباحث (علم المعانى) ، وكان من الطبيعى أن تقوم الدراسة فى هذا الاتجاه ببحث العلاقات بين التراكيب والصيغ ـ النحوية والصرفية والصوتية ـ مع تركيز مكثف على القيم الخلافية والتوافقية وما ينتج عنهما من تناسب صوتى أو معنوى ، بل نجد أن مباحث البلاغيين فى هذا المجال رصدت أوجه التبادل بين الخلافيات والتوافقيات وما ينتج عن ذلك من اشكال بديعية أعطوها مسمياتها التى راقت لهم ووجدوها تتناسب مع طبيعة هذا اللون الذى رصدوه •

---

(١) الطراز : ١٥١/٣ •

لقد كانت محاولة البلاغيين في مجال البديع بمثابة استكشاف لامكانات اللغة ، ومن المؤكد أنهم قدموا فى استكشافهم بعض الانجازات اللافتة ولكن مما يؤسف له أنهم لم يطوروا كل ذلك وصولا الى منهج اسلوبى فى فهم الأداء الفنى ، كما لم يحاولوا الربط بين التوصيف الشكلى لبديعياتهم والبنية الحقيقية للعمل الأدبى ، فقد اقتصر دورهم على عرض الوسائل والادوات البديعية دون محاولة توجيهها فنيا لخدمة العملية الابداعية ، وذلك بادخالها فى صميم الصياغة اللغوية باعتبارها كلا متكاملا ليس فيها ما ينتج دلالة تطابق مقتضى الحال او ما يبتعد عنه ، فليس للنص وجود خارج صـــياغته بكل مستوياتها المختلفة • فان امتد الوجود الى بعض الجوانب الأخرى فانما يستمد منها ابعادا لهذه الصياغة تساعد على التفسير الجمالى لها •

ويبدو أن البلاغيين كانوا أكثر سدادا فى مباحث « المعانى » كما رأينا فى تحليلنا لبعض مباحثه ، وفى مباحث البيان كما رأينا فى دراستنا لفلسفة المجاز عنهم فى مباحث البديع ، خاصة بعد أن وصل أمر الانتاج الأدبى بما يحمله من بديع الى أن ينسى المبدع « انه يتكلم ليفهم ويقول ليبين ، ويخيل اليه انه اذا جمع عدة من أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء وان يوقع طلبه فى خبط عشواء » (١)

---

(١) الايضاح : ٢٨٤ ، ٢٨٥ •

السياق

عندما يعمد المبدع الى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين ، فى الأولى يجرى اختيارا فى مفردات مخزونة اللغوى ، وفى الثانية يجرى عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذى يدور فيه الكلام .

واللغة لها نظامها الذى يحكمها ، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر مع المبتدأ والفعل مع الفاعل والمفعول ، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر ، ولكن عندما يلجأ المبدع الى تطبيق هذه النظم فى شكل كلام أدبى فانه لا يحافظ على هذا الاطراد ، وانما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة الى انتهاكات ، أو تكراريات ، أو منبهات اسلوبية تبدو فى شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد .

وقد لاحظ البلاغيون منذ القديم ظاهرة السياق من خلال مقولتهم الدقيقة بان لكل مقام مقال ، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام ، فانطلقوا فى مباحثهم حول فكرة السياق وربطها بالصياغة ، أو بمعنى أصح ربط الصياغة بالسياق . وأصبح مقياس الكلام فى باب الحسن والقبول بحسب مناسبة الكلام لما يليق به أى مقتضى الحال « فان كان مقتضى الحال اطلاق الحكم فحسن الكلام تجريده من مؤكدات الحكم ، وان كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحسن الكلام تحليه بشىء من ذلك بحسب المقتضى ضعفا وقوة ، وان كان مقتضى الحال طى ذكر المسند اليه فحسن الكلام تركه ، وان كان المقتضى اثباته على وجه من الوجوه المذكورة فحسن الكلام وروده على الاعتبار المناسب ، وكذا اذا كان المقتضى ترك المسند فحسن الكلام وروده عاريا عن ذكره ، وان كان المقتضى اثباته مخصصا بشىء من التخصيصات فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدم ذكرها ، وكذا ان كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها

والايجاز معها أو الاطناب أعنى طى جمل عن البين ولا طيها ، فحسن الكلام تأليفه مطابقا لذلك » (١) ٠

فى هذه الجملة السابقة يجمل السكاكى مقتضيات الاحوال ، أو السياقات التى ترد فيها انواع الصياغة بما تحويه من خواص تركيبية فى الجملة ، ولا يخفى على الرجل أن هذه الصياغة لها مستويان يختلفان باختلاف السياق الذى يردان فيه أيضا ، ويعبر عن المستوى الاول بأنه المستوى اللغوى الذى ترد فيه الصياغة حسب مقتضيات الايصال فحسب، أما المستوى الثانى فهو الذى عبر عنه بالوظيفة البيانية (٢) لاختصاصه بصياغة أخرى تتميز بطبيعتها الجمالية وما تحويه من مفردات ركبت على غير المألوف فى المستوى الأول الذى تأتى فيه الصـــياغة وما يتفق دون قصد ٠

وفكرتا الحال والمقام ـ فى مفهوم البلاغيين ـ مرتبطتان بالبعد الزمانى والمكانى للكلام ، وذلك ان الأمر الذى يدعو المتكلم الى تقديم صياغته على وجه معين ، اما أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمى الحال ، واما أن يتصل بمحلها فيسمى (المقام) لأن كل كلام لا بد له من بعد زمانى وبعد مكانى يقع فيه ، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال واختلاف صور هذا المقال تعود بالضرورة الى اختلاف الحال والمقام ٠

وتمتد فكرة المقام الى علاقة المجاورة التى تكون بين كلمتين متتابعتين فقالوا ان لكل كلمة مع صاحبتها مقام ، ففى تركيب الشرط نجد الفعل الذى قصد اقترانه بأداة الشرط له مع ان مقام يختلف عن مقامها مع اذا ، فمقام الأولى يقتضى الشك ومع الثانية يقتضى التحقيق بحصول الشىء ، فان واذا وان اشتركا فى أصل المعنى وهو الشرط والتعليق فقد اختلفا من حيث المقام ، وكذا لكل كلمة من أدوات الشرط مع الماضى مقام ليس له مع المضارع ، ففى الماضى مقامها اظهار غلبة الوقوع وفى المضارع اظهار الاستمرار المتجدد ٠

واللغة بهذه الاعتبارات تمثل ـ عند البلاغيين ـ نظاما يتصل بالأنسقة الخاصة ، وتخضع لاعتبارات تتحكم فى علاقاتها ، وهو ما يمكن أن نجد له ما يقابله عند دى سوسير فى مقولته عن العلاقات السياقية والايحائية ٠

---

(١) مفتاح العلوم : ٧٣ ٠

(٢) السابق : ٧٣ ٠

« فهناك في القول علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه امكانية النطق بعنصرين في وقت واحد ، بل تتتابع العناصر بعضها اثر الآخر وتتألف في سلسلة الكلام ، هــذا التآلف الذى يعتمد على الامتداد يطلق عليه (العلاقات السياقية) ويلاحظ أن التركيب بهذا الاعتبار يتألف دائما من عنصرين أو أكثر مثل (الله أكبر) (الحيــاة الانسانيــة) ، (الطقس جميــل) (سنخرج من هنا الخ) • وعندما تدخل الكلمة في تركيب ما ، فانها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات •

ومن ناحية أخرى فاننا لو أخذنا أى كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى بالتداعي والايحاء خارجة عن القول ، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة ، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة ، فكلمة تعليم مثلا تتوارد معها على الذهن كلمات أخرى مثل تربية ومعلم وعلم ومدرسة وامتحانات وغيرها مما يشترك معها من وجه ما ، ويلاحظ أن هذه التوافقات تختلف تماما عن علاقات النوع الأول ، فهى لا تعتمد على الامتداد الخطى ، وانما نجد مقرها هو الذهن حيث تمثل جزءا من الكنز الداخلى الذى تتكون منه لغة أى فرد ، ويطلق سوسير على هذه العلاقات اسم العلاقات الايحائية ، بينما يسميها بعض علماء اللغة المحدثين العلاقات الاستبدالية » (١) •

وفكرة المقام ، تمثل اليوم مركز الدلالية الوضعية من حيث كانت مبرزة للجانب الاجتماعى الذى تظهر فيه العلاقات والاحداث والظروف المقتضية لايراد الكلام على صورة مخصوصة •

ومن المؤكد ان افتقاد المقام يؤدى الى ورود مفردات متناثرة لا تمثل مقالا بالمعنى اللغوى ، أو بالمعنى البلاغى ، لأنها لم توضع فى سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدى فى النهاية معنى معينا ، وعلى هذا لو قمنا بتحليل هذه المفردات من حيث مستوى الصوت أو الصرف أو النحو ، أو من حيث علاقة اللفظ بمدلوله فلن نصل أبدا الى دلالة محددة لافتقاد السياق ، أو المقام الذى يعطى البعد المكانى ، وافتقاد الحال الذى يعطى البعد الزمانى للصياغة •

وربما لهذا لا يمكننا ادراك بعض ألوان المقال لبعدنا عن المقام الذى قيلت فيه ، فمن الضرورى لفهم نص معين ان يعاد تصور المقام الأصيل ،

---

(١) نظرية البنائية : ٣٥ ، ٣٦ •

وكلما كان التصور دقيقا كان ادراكِ النص أيسر وفهم علاقاته متاحا للدارس ، أو للناقد ·

ويمكن ملاحظة تداخل مفهوم المقام ــ عند البلاغيين ، بمفهوم العلاقات السياقية · عند دى سوسير ، فيما ذكره ابن الأثير فى باب الصناعة اللفظية ، متدرجا من هذا الاطار الضيق للعلاقات السياقية الى الاطار الواسع لمفهوم السياق المتصل بالمقام ، فصاحب الصناعة اللفظية يحتاج فى تأليفه الى ثلاثة أشياء :

الاول : اختيار الالفاظ المفردة ، وحكم ذلك حكم اللآلىء المبددة ، فانها تتخير وتنتقى قبل النظم ·

الثاني : نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها ، لئلايجىء الكلام قلقا نافرا عن مواضعه وحكم ذلك حكم العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها ·

الثالث : الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه ، وحكم ذلك حكم الموضع الذى يوضع فيه العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكليلا على الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن ، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه (١) ·

بل نجد ابن الأثير يفصل القول فى هذه العلاقات السياقية تحت باب المعاظلة ، وهو تفصيل يؤكد ادراك الرجل لمفهوم الامتداد الخطى لسلسلة الكلام ، وأهمية التوافق الذى يجب ان يتوفر فيه ·

والذى نعرفه أن النظام فى أى أثر كلامى انما يأتيه من اللغة ، وهو نظام ينشد لنفسه الاستمرارية والانتشار ، كما أن الكلام ما هو الا تطبيق لهذا النظام اللغوى برغم ما فيه من ديناميكية وتحرك ، وقد يتمثل فى هذا التطبيق بعض المشاكل ، أو الصعاب ، مما دفع بالبلاغيين الى رصد بعضها والاشارة اليها ، ووضع الحلول التى تناسبها من مثل محاولة تسهيل النطق بترتيب الحروف والكلمات على شكل معين ، ومن مثل تأمين اللبس بالالتجاء الى الذوق الصياغى الفصيح ·

ومن منطلق الذوق الصياغى اعتبر تكرير الأدوات من المعاظلة التى يجب أن يتجنبها الأديب ، ولذا عيب على أبى تمام قوله :

الى خالد راحت بنا أرحبية مرافقها من عن كراكرها نكب

---

(١) المثل السائر : ١/٢١٠ ·

فقوله : « من عن كراكرها » من الكلام المتعاظل الذى يثقل النطق به (١) .

كما عيب قول أبى الطيب :

وتسعدنى فى غمرة بعد غمرة　　سبوح لها منها عليها شواهد

فقوله : (لها منها عليها) من الثقيل الثقيل الثقيل (٢)

كذلك اعتبر تكرير حرف واحد أو حرفين فى كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم من الثقل الذى يجب تجنبه ، كقول بعضهم :

وقبر حرب بمكان قفر　　وليس قرب قبر حرب قبر

وكقول الحريرى :

وأزور من كان له زائرا　　وعاف عافى العرف عرفانه

فقوله : (وعاف عافى العرف عرفانه) من التكرير المشار اليه (٣) .

ومن المعيب أيضا ورود الفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضا ، كقول أبى الطيب المتنبى :

أقل أنل اقطع احمل عل سل أعد　　زد هش بش تفضل ادن سر صل

فهذه ألفاظ جاءت على صيغة واحدة ، وهى صيغة الأمر ، كأنه قال : افعل افعل ... هكذا الى آخر البيت ، وهذا تكرير للصيغة ، وان لم يكن تكريرا للحروف الا انه أخوه (٤)

ومن المعاظلة أيضا تضمن الكلام مضافات كثيرة كقول ابن بابك :

حمامة جرعا حومة الجندل اسجعى　　فأنت بمرأى من سعاد ومسمع

---

(١) المثل السائر : ٣٩٨/١ .

(٢) السابق : ٤٠٠ .

(٣) السابق : ٤٠١ .

(٤) السابق : ٤٠٥ .

ومن المعاظلة أيضا ورود صفات متعددة على نحو واحد كقول أبى تمام يصف جملا :

ساخرق الخرق بابن خرقاء كالهيـ ـق اذا ما استحم من نجده (١)

مقابل فى الجديل صـلب القرا لو حـك من عجبه الى كتـده (٢)

تامكـه نهـده مداخلـه ملمـومه محز ئـله أجـده (٣)

فالبيت الثالث من المعاظلة التى قلع الأسنان دون ايرادها (٤) •

ويمكن تدقيق الرؤية العربيـة القديمه لمفهوم العلاقات السياقيـة بنقلها من مستوى اللغة الى مستوى الأداء الفنى فى دراسة الخفاجى للحروف والأصوات وربطها بالنواحي الدلالية والبلاغية ، حيث يذكر فى مقدمة كتابه سر الفصاحة نبذا من أحكام الاصوات وحقيقتها ، وتقطيع هذه الاصوات بحيث تصير حروفا متميزة ، وأحوال مخارجها وكيفية تحولهـا الى كلام منتظم (٥) •

والفصـاحة ـ عنده ـ تتحقق بشروط يجب توافرها فى الألفـاظ المفردة ، والالفاظ المنظومة ، فالألفاظ المفردة يجب أن تكون مؤلفه من حروف متباعدة المخارج ، وان تكون حسنة التأليف فى السمع ، غير متوعرة ولا وحشية ، ولا ساقطة ولا عامية ، جارية على العرف العربى الفصيح ، غير شاذة ، والا تكون قد عبر بها عن أمر يكره ذكره ، وأن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف •

وكذلك الألفاظ المنظومة يجب فيها تجنب تكرر الحروف المتقاربة ، ويجب أن تكون حسـنة التأليف فى السمع بترادف الكلمـات المختارة وتواترها ، وأن تكون فى موضعها حقيقة أو مجازا ، بحيث لا ينكر الاستعمال وضعها •

كما يذكر الخفاجى ان كل صناعة كما لها بخمسة أشياء :

---

(١) الخرق : الفلاة ، الخرقاء : الناقة ، الهيق : ذكر النعام ، النجد : العرق •

(٢) الجديل : المجدول ، القرا : الظهر ، العجب : أصل الذنب ، الكتد : مجتمع الكتفين •

(٣) تامكه : حدبته ، نهده : ثديه ، محزئلة : مرتفعسيره ، أجده : فقار ظهره •

(٤) المثل السائر : ١/٤٠٧ ، ٤٠٨ •

(٥) سر الفصاحة ــ ابن سنان الخفاجى ــ مطبعة صبيح سنة ١٩٥٣ م : ٤ ، ٥ •

الموضوع وهو الخشب في صناعة النجارة ، والصانع هو النجار ، والصورة وهي التربيع المخصوص ، والآلة مثل المنشار والقدوم وما يجرى مجراهما ، والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه — ان كان كرسيا — واذا كان الأمر على هذا ، و لايمكن المنازعة فيه ، وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة ، وجب أن نعتبر فيها هذه الاقسام (١) .

والموضوع في صناعة الكلام عنده هو الكلام المؤلف من الأصوات ، وأما الصانع فهو المؤلف الذى ينظم الكلام بوضعه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما ، وأما الصورة فهى كالفصل للكاتب والبيت للشاعر وما جرى مجراهما ، وأما الآلة ، فأقرب ما قيل فيها أنها طبع الناظم والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلف فان كان مدحا كان الغرض به قولا ينبيء عن عظم حال الممدوح ، وان كان هجوا فبالضد ، وعلى هذا القياس كل ما يؤلف (٢) .

ومع تحفظنا على بعض آراء الخفاجى فى مقاييسه الصوتية ، فان دراسته تقدم لنا صورة عن طبيعة العملية الاستبدالية وانها ليست عفوية ، وانما تقوم على أسس تتعين بها اللفظة المختارة ويستبعد بها غيرها ، وهى محاولة تجعل للصياغة الأدبية بعدا لغويا ينطلق من مفهوم العلاقات السياقية فى حدودها الجزئية لبناء المفردات ، ثم الترقى فى ذلك الى مستوى السياق العام ، أو ما أطلق عليه — كما ذكرنا — المقام .

والمقام — فى البلاغة العربية — يتحقق وجوده بمجموعة عناصر تجعل منه شيئا مركبا ببعده المكانى بحيث لا يمكن اعتباره موقفا ثابتا ، وانما يتغير بتغير ملابساته والاشخاص المشاركين فيه ، وعلى هذا كانت الصياغة مختلفة من مقام الى مقام كما سنحاول التعرض له بشيء من التفصيل .

---

(١) سر الفصاحة : ١٠٢ .

(٢) السابق : ١٠٣ .

سياقات الحذف والذكر

تناول البلاغيون في مباحث علم المعاني سياقات الكلام التي يرد فيها حذف أحد أطراف الاسناد ، وذلك من منطلق ان النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف ، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقاليه أو الحالية ·

وبالنظر الى منجزات عبد القاهر في هذا المجال نجد أنه تناول هذه السياقات في جانبها التطبيقي دون تقنين محدد كما فعل البلاغيون بعده ، وانما تتبع الاستعمال الأدبي وحاول رصد المجال الذي لاحظ فيه انماط الحذف وربط ذلك بنظريته في النظم ·

والأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنيـة للمعبر في استخدام هذا النسق من الأداء بحيث يكون العدول عنه افسادا له ، فاننا نرى فيه « ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الافادة ، أزيد للافادة ، وتجدك انطق ما تكون اذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا اذا لم تبن » (١) ·

ويتأكد ربط هذا النسق من الأداء بطبيعة المتكلم في تحليله لقوله تعالى : (وأسأل القرية) فلو جاء هذا المعنى في غير التنزيل لا يمكن القطع بوجود الحذف ، لجواز أن يكون كلام رجل مر بقرية قد خرجت وباد أهلها فأراد أن يقول لصاحبه واعظا ومذكرا ، أو لنفسه متعظا ومعتبرا : سل القرية عن أهلها وقل لها : ما صنعوا ؟ على حد قولهم : سل الأرض من شق انهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ، فانها ان لم تجبك حوارا ، أجابتك اعتبارا · وذلك أمر يرجع الى غرض المتكلم (٢) ·

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٠ ·

(٢) اسرار البلاغة : ٣٦٧ ·

وقد يرتبط هذا النسق بالصياغة الفنية ذاتها ، فلزوم الحذف يكون من أجل الكلام لا من حيث غرض المتكلم به ، وذلك كأن يكون المحذوف أحد جزئي الجملة كالمبتدأ في نحو قوله تعالى : (فصبر جميل) فلا بد من تقدير محذوف ، ولا سبيل الى أن يكون له معنى دونه سواء كان في التنزيل أو في غيره ، فلو نظرنا الى (صبر جميل) في قول الشاعر :

يشكو الى جملي طول السرى   صبر جميل فكلانا مبتلى

وجدناه يقتضي تقدير محذوف كما في الآية ، والداعي الى ذلك ان الاسم الواحد لا يفيد ، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد ، وجميل صفة للصبر ، وتقول للرجل : من هذا ؟ فيقول : زيد ، يريد ، هو زيد ، فتجد هذا الاضمار واجبا لأن الاسم الواحد لا يفيد ، وكيف يتصور ذلك ومدار الفائدة على اثبات أو نفي وكلاهما يقتضي شيئين مثبت ومثبت له ، ومنفي ومنفي عنه (١) ٠

ويورد عبد القاهر سياقات الحذف من خلال النماذج ملاحظا أن من مألوف الاستعمال وروده عند ذكر الديار كقول الشاعر :

اعتاد قلبك من ليلى عوائده   وهاج أهواءك المكنونة الطلل
ربع قواء أذاع المعصرات به   وكل حيران سار ماؤه خضل

أراد ذاك ربع قواء ، أو هو ربع (٢) ٠

ومثله قول الآخر :

هل تعرف اليوم رسم الدار والطللا   كما عرفت بجفن الصيقل الخللا
دار لمية اذ أهلي وأهلهم   بالكانسية نرعى اللهو والغزلا

كأنه قال : تلك دار ٠

وكما يضمر المبتدأ يضمر الفعل أيضا كقول الشاعر :

ديار مية اذ مي تساعفنا   ولا يرى مثلها عجم ولا عرب

بنصب (ديار) على اضمار فعل كأنه قال : أذكر ديار مية ٠

---

(١) أسرار البلاغة : ٣٦٧ ، ٣٦٨ ٠

(٢) دلائل الاعجاز : ١٧٠ ٠

وتعليق عبد القاهر على هذه النماذج يؤكد لزوم الحذف فى مثل هذا السياق حيث يقول : « وهذه طريقة مستمرة لهم اذا ذكروا الديار والمنازل (١) .

الموضع الثانى الذى يطرد فيه حذف المبتدأ : القطع والاستئناف ، حيث يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ، ثم يدعون الكلام الأول ، ويستأنفون كلاما آخر . وفى مثل هذا السياق يغلب وجود الخبر من غير مبتدأ ، مثال ذلك قول الشاعر :

وعلمت أنى يوم ذا ك منازل كعبا ونهدا
قوم اذا لبسوا الحديـ ـد تنمروا حلقا وقدا

وقوله :

هم حلوا من الشرف المعلى ومن حسب العشيرة حيث شاءوا
بناة مكارم وأساة كلم دماؤهم من الكلب الشفاء (٢)

الموضع الثالث الذى اعتيد فيه أن يجىء خبر قد بنى على مبتدأ محذوف قولهم بعد أن يذكروا الرجل : فتى من صفته كذا ، وأغر من صفته كيت وكيت كقوله :

الا لا فتى بعد ابن ناشرة الفتى ولا عرف الا قد تولى وادبرا
فتى حنظلى ما تزال ركابه تجود بمعروف وتنكر منكرا

وقوله :

سأشكر عمرا ان تراخت منيتى
ايادى لم تمنن وان هى جلت

فتى غير محجوب الغنى عن صديقه
ولا مظهر الشكوى اذا النعل زلت(٣)

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٠ .
(٢) السابق : ١٧١ .
(٣) السابق : ١٧٢ ، ١٧٣ .

ويبدو الموضع الثالث متداخلا مع الثاني في كونه قد بني على القطع والاستئناف وان اختصا بالحديث عن فرد أو جماعة من حيث المديح ، وقد ينصرف الحديث الى الذم أحيانا كقول الشاعر :

سريع الى ابن العم يلطم وجهه وليس الى داعى الندى بسريع
حريص على الدنيا مضيع لدينه وليس لما في بيته بمضيع

وقد يمتد هذا التداخل أيضا الى الموضع الأول غير انه اختص بالحديث عن الديار والاطلال ، ولم يغلق عبد القاهر الباب أمام رصد سياقات أخرى يرد فيها الحذف وانما جعل مدار استحسان هذا النسق من الأداء للحس اللغوى الذى اذا مر بموضع فيه حذف ، وحاول ان يرد ما حذف ، وان يخرجه الى لفظه فان النفس تنقلب عنه ، ومن هنا وجب تناسي وجود المحذوف تماما وابعاده عن الوهم بحيث لا يدور فى الخلد ، ولا يعرض للخاطر (١) .

ومن الملاحظ ان معظم البلاغيين بعد عبد القاهر لم يتفهموا هذا السياق ، ولم يستطيعوا وضعه تحت قانون من قوانيهم الصارمه ، ولذا علق الرازى على هذا النوع من الحذف بقوله : « أورد الشيخ الامام أبياتا كثيرة حذف فيها المبتدأ ، وحكم بحسن ذلك الحذف ، ولم يذكر علته ، ويشبه أن يكون السبب هو انه بلغ في استحقاق الوصف بما جعل وصفا له الى حيث يعلم بالضرورة أن ذلك الوصف ليس الا له ، سواء كان فى نفسه كذلك أو بحسب دعوى الشاعر على طريق المبالغة » (٢) .

ويعرض عبد القاهر للسياق الذى يرد فيه حذف المعفول ويربطه بحاجة المتكلم وبطبيعة التركيب وصلة اللفظة بغيرها ، وذلك ان ارتباط الفعل بما يليه من فاعل ومفعو لـ من خلال منظور عبد القاهر ــ يمثل علاقات أساسية لا تميز فيها بينهما ، خلافا لنظرة النحاة من ان الفاعل يعتبر عمدة والمفعول فضلة يمكن الاستغناء عنها ، أما عنده فحال الفعل مع المفعول الذى يتعدى اليه حاله مع الفاعل ، فاذا قلت : ضرب زيد ، فأسندت الفعل الى الفاعل ، كان غرضك من ذلك أن تثبت الضرب فعلا له لا أن تفيد وجود الضرب في نفسه وعلى الاطلاق ، كذلك اذا عديت الفعل الى المفعول فقلت : ضرب زيد عمرا كان غرضك أن تفيد التباس

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٤ .

(٢) نهاية الايجاز : ١٤٣ .

الضرب الواقع من الأول بالثاني ووقوعه عليه · فقد اجتمع الفاعل والمفعول في أن عمل الفعل فيهما من أجل الدلالة على تلبس المعنى الذى اشتق منه بهما (١) ·

وفى هذا المجال فان الفعل المتعدى قد يساوى الفعل اللازم باعتبار السياق الذى يرد فيه · فقد يذكر والمراد الاقتصار على اثبات المعانى التى أشتقت منه للفاعل من غير تعرض لذكر المفعول ، وبهذا يتساوى المتعدى وغير المتعدى فى اننا لا نرى له مفعولا لا لفظا ولا تقديرا ، كقولنا : فلان يحل ويعقد ، ويأمر وينهى ، ويضر وينفع ، وعلى ذلك قوله تعالى : « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » وكذلك قوله تعالى : « وانه هو اضحك وأبكى ، وانه هو أمات وأحيى » ·

ويخلص عبد القاهر من ذلك الى رصد السياق الذى يحذف فيه المفعول بأنه يكون فى كل موضع كان القصد فيه أن يثبت المعنى فى نفسه فعلا للشيء ، لأن ذكر المفعول تنقض الغرض وتغير المعنى (٢) ·

واذا كان السياق الأول يعود الى الدلالة ، فانه يورد سياقا آخر يعود الحذف فيه الى طبيعة الصياغة ومقتضياتها ، حيث يكون للفعل مفعول مقصود معلوم الا أنه يحذف لدليل الحال عليه ، كقولنا : أصغيت اليه · والمقصود أذنى ، وأغضيت عليه · والمعنى : جفنى ·

وقد يكون للفعل مفعول مخصوص الا اننا نتناساه ونخفيه قصدا للايهام بأنه غير مقصود كقول البحترى :

شجو حساده وغيظ عداه   أن يرى مبصر ويسمع واع

فالمعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه ، ويسمع واع اخباره وأوصافه (٣) ·

وهناك سياق آخر يكون فيه المفعول معلوما مقصودا من حيث انه لا يوجد للفعل المذكور مفعول سواه بدليل الحال ، أو ما سبق من الكلام ، الا اننا نطرحه ونتناساه بهدف توفر العناية على اثبات الفعل للفاعل وتخليصه له كقول عمرو بن معدى كرب :

فلو ان قومى انطقتنى رماحهم   نطقت ولكن الرماح اجرت

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٦ ·

(٢) السابق : ١٧٧ ·

(٣) السابق : ١٧٨ ·

فأجرت فعل متعد ، ومعلوم انه لو عداه لما عداه الا الى ضمير المتكلم نحو (ولكن الرماح اجرتني) لانه لا يتصور وجود شيء آخر يتعدى اليه ، لاستحالة أن يقول : فلو ان قومي انطقتني رماحهم ، ثم يقول : ولكن الرماح أجرت غيري ، لكن المعنى يقتضى ان لا ننطق بهذا المعول . والسبب في ذلك أن تعديته له توهم ما هو خلاف الغرض ، وذلك أن الغرض هو أن يثبت انه كان من الرماح اجرار ، وحبس الألسن عن النطق ، ولو قال : اجرتني ، جاز أن يتوهم انه لم يعن بأن يثبت للرماح اجرارا ، بل الذي عناه أن يتبين انها أجرته (١) ٠

ومن السياقات التي يكثر فيها حذف المفعول ، مجيء فعل المشيئة بعد لو وبعد حرف الجزاء ، ومن ذلك قول البحتري :

ولو شئت لم تفسد سماحة حاتم كرما ولم تهدم مآثر خالد

والأصل : لو شئت ان لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها فالأداء البلاغي يوجب الاتنطق بالمحذوف (٢) ٠

ويستثنى من هذا السياق ما اذا كان مفعول المشيئة أمرا عظيما أو غريبا فيكون اظهاره هو الأحسن كقول الشاعر :

ولو شئت أن أبكي دما لبكيته عليه ولكن ساحة الصبر أوسع

فالاظهار هنا أحسن ، وسبب ذلك انه كانه بدع عجيب أن يشاء الانسان أن يبكي دما ، فلما كان ذلك ، كان الأولى ان يصرح بذكره ليقرره في نفس السامع (٣) ٠

ومن سياقات حذف المفعول قصد الشاعر تهيئة الكلام لايقاع فعل آخر على صريح لفظ المفعول بدلا من ايقاعه على ضميره لو ذكر المفعول مع الفعل الأول ، وهو الذي أسماه الرازي : (ترك الكناية الى التصريح) (٤) ٠

وقد مثل له عبد القاهر بقول البحتري :

قد طلبنا فلم نجد لك في السؤدد والمجد والمكارم ...

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٩ ٠
(٢) السابق : ١٨٤ ٠
(٣) السابق : ١٨٤ ٠
(٤) نهاية الايجاز : ١٤٢ ٠

والمعنى : قد طلبنا لك مثلا ، ثم حذف ، لأن ذكره فى الثانى يدل عليه ، وسبب ذلك أن الذى هو الأصل فى المدح والغرض بالحقيقة هو نفى الوجود عن المثل ، فأما الطلب كالشيء يذكر ليبنى عليه الغرض ويؤكد به أمره ، واذا كان هذا كذلك فلو قال : قد طلبنا لك فى السؤدد والمجد والمكارم مثلا فلم نجده ، لكان يكون قد ترك ان يوقع نفى الوجود على صريح لفظ المثل وأوقعه على ضميره ، ولن تبلغ الكناية مبلغ التصريح أبدا (١) .

ومن سياقات حذف المفعول ان يقصد الشاعر من مفتتح كلامه دفع أي توهم لغير المراد كقول البحترى في قصيدته التى أولها :

أعن سفه يوم الابيرق أم حلم

وهو يذكر محاماة الممدوح عليه وصيانته له ودفعه نوائب الزمن عنه:

وكم ذدت عنى من تحامل حادث وسورة أيام حززن الى العظم

فأصل الكلام ــ لا محالة ــ حززن اللحم الى العظم ، ولكن الحذف هنا أفاد افادة جليلة ، وذلك أن من حذق الشاعر ايقاع المعنى فى نفس السامع ايقاعا يمنعه به من أن يتوهم فى بدء الأمر شيئا غير المراد ثم ينصرف الى المراد فلوا أظهر المفعول فقال : (وسورة أيام حززن اللحم الى العظم) فربما وقع فى وهم السامع ان هذا الحز كان فى بعض اللحم دون كله ، فلما كان ذلك ترك ذكر المفعول واسقطه ليزيل احتمال هذا الوهم ، ويجعله بحيث يقع المعنى منه فى آنف الكلام (٢) .

هذه السياقات التى أوردها عبد القاهر تمثل بدقة مفهومه النحوى للعلاقة بين الكلمات وهو مفهوم يسقط من اعتباراته تنسيق الجملة على أساس من أهمية البعض وعدم أهمية بعضها الآخر ، وانما تركيب الكلمات هو الذى يعطى لكل جزئية أهميتها فى السياق ، وهو أمر لم يستطع كثير من البلاغيين بعده تنميته بشكل مباشر ، وان حاولوا رصده من خلال سياقات تقعيديه ما زالت فى حاجة الى مراجعات كثيرة من حيث التنظير أو من حيث التطبيق ، فالسياق عند عبد القاهر لا يعتبر ان الكلمة نقطة البدء ــ كما يظن ــ وانما العكس هو الصحيح فالسياق هو نقطة

(١) دلائل الاعجاز : ١٨٧ .
(٢) السابق : ١٩٠ ، ١٩١ .

البدء بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير الا من خلاله ، وحينئذ من الواجب رصد السياق ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا ٠

وقد نالت فكرة السياق جهدا من النقاد القدامى ، ولكنها لم تكن متبلورة تماما ، بحيث كان السياق فى الاعمال القديمة ينصب على معنى العبارة المفردة ، أو معنى عدة عبارات مأخوذة على هـذا الشكل المتمايز الاجزاء على نحو ما تتمايز حبات العقد فيما بينها ، والحق ان المعنى يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التى تـؤلفه ، أى ان السياق قد يعطى المدلولات التى لا يمكن أن تعزى بشكل بسيط الى وحدة معينة ، أو وحدات مضمومة بطريقة آلية (١) ٠

واذا كان السياق هو الذى يعطى المدلولات فانه من جانب آخر هو الذى يعطى الشكل التركيبى للعبارة ، بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما ، وكلما اتيحت لنا ـ بدقة ـ رصد السياقات التى تحيط بعملية الابداع كلما استطعنا تفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام ٠ وعلاقة واحدة كعلاقة الحذف يجب أن تفهم فى ضوء مجموعة العلاقات الأخرى ، وخاصة العلاقة المقابلة وهى الذكر ، وليس من المحتم أن تكون سياقات الذكر عكس سياقات الحذف ، بل انهما قـد يتواردان فى سياق واحد مادام هذا السياق فى حاجة الى أى منهما ، وربما لهذا أورد عبد القاهر بعض سياقات الذكر ضمن حديثه عن سياق الحذف فى فعل المشيئة ٠ وتأكيدا لأهمية السياق فى تركيب الصياغة يذكر عبد القاهر ما ردده الجاحظ فى (البيان والتبيين) فى ختام حديثه عن سياقات الحذف فيقول : « وأنا أكتب لك الفصل حتى يستبين الذى هو المراد ، قال « والسنة فى خطبة النكاح أن يطيل الخاطب ويقصر المجيب ، الا ترى أن قيس بن خارجة لما ضرب بسيفه مؤخرة راحلة الحاملين فى شأن حمالة داحس وقال : مالى فيها أيها العشمتان ، قالا : بل ما عندك ؟ قال : عندى قرى كل نازل ، ورضى كل ساخط ، وخطبة من لدن تطلع الشمس الى أن تغرب ، آمر فيها بالتواصل ، وأنهى فيها عن التقاطع ٠ قالوا فخطب يوما الى الليل فما أعاد كلمة ولا معنى ، فقيل لأبى يعقوب : هلا اكتفى بالأمر بالتواصل ، عن النهى عن التقاطع ؟ أو ليس الأمر بالصلة هو النهى عن القطيعة ؟ قال : أو علمت أن الكناية والتعريض لا يعملان فى العقول عمل الايضـــاح

---

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ـ د٠ مصطفى ناصف ـ دار القلم ١٩٦٥ : ١٦١ ، ١٦٢ ٠

والتكشيف » ، انتهى الفصل الذى أردت أن أكتبه ، فقد يبصرك هذا أن لن يكون ايقاع نفى الوجود على صريح لفظ مثل كايقاعه على ضميره » (١) ٠

وقد حدد البلاغيون بعد عبد القاهر سياقات الحذف فى شكل اطارات ثابتة تنضوى تحت شرطين أساسيين :

الأول : وجود ما يدل على المحذوف من القرائن ٠

الثانى : وجود السياق الذى يترجح فيه الحذف على الذكر ٠

حذف المسند اليه : ويكثر حذفه فى السياقات التالية ٠

١ ــ الاحتراز عن العبث ٠ وهو سياق يعتمد بالدرجة الأولى على ظهور المخاطب ظهورا بينا فى عملية التوصيل ، وذلك أن ما قامت عليه القرينة ، وظهر عند المخاطب ، فذكره يعد نوعا من العبث ، لسقوط عنصر الافادة ، وذلك برغم كون المحذوف يمثل ركنا أساسيا فى الكلام كأن يكون فاعلا أو مبتدأ فى مثل قولنا : (حضر) والكلام عن شخص معين ، و (شمس) أى هذه الشمس ٠

ولكن يغلب حذف المبتدأ فى جواب الاستفهام نحو قوله تعالى : «وما أدراك ما هيه ؟ نار حامية » وقوله تعالى : « وما أدراك ما الحطمة ؟ نار الله الموقدة » أى (هى نار حامية) و (هى نار الله) ٠

كما يغلب بعد الفاء المقترنة بالجمل الاسمية الواقعة جوابا للشرط نحو قوله تعالى : « من عمل صالحا فلنفسه ومن أساء فعليها » وقوله تعالى : « ان أحسنتم أحسنتم لأنفسكم وان أسأتم فلها » أى (فعمله لنفسه واساءته عليها) و (وان أسأتم فاساءتكم لها) ٠

وكذلك بعد القول ، نحو قوله تعالى : « فأقبلت امرأته فى صرة فصكت وجهها وقالت عجوز عقيم » وقوله تعالى : « وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا » أى (أنا عجوز) و (القرآن أساطير) ٠

وكذلك فى مجال القطع والاستئناف كما سبق أن أوضحناه عند عبد القاهر ٠

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٨٨ ٠

وكذلك فيما اذا كان المسند معينا للمسند اليه منحصرا فيه حقيقة نحو قوله تعالى : « عالم الغيب والشهادة » أى (الله) • أو ادعاء نحو قولنا : « وهاب الألوف » والمقصود رجل مشهور بالكرم (١) •

٢ ـ ضيق المقام عن اطالة الكلام :

وهذا السياق فى الغالب يتصل بالمتكلم فى مجال الابداع وارتباطه بالموقف النفسى الذى يعايشه ، كأن يكون فى حالة توجع وألم نحو قول الشاعر :

قال لى كيف أنت قلت عليل　　　سهر دائم وحزن طويل

أى قلت : أنا عليل •

ويمتد هذا السياق الى مجال الاسلوب الاخبارى كأن يخشى فوات فرصة ، كقول من ينبه انسانا الى خطر يواجهه مثلا : الأسد ، أو من ينبهه الى شيء يقتنصه كقولنا للصياد : غزال ، أى هذا أسد ، وهذا غزال •

٣ ـ تيسير الانكار عند الحاجة : وهو سياق يتصل بالمستوى الاخبارى أيضا ، وذلك لأنه قد تدعو الحاجة الى التكلم بشيء ، ثم تدعو الحاجة الى انكاره ، مثل قولنا عند حضور جماعة فيهم عدو : غادر خائن ، فلكى تتاح فرصة الانكار يحذف المسند اليه •

٤ ـ تعجيل المسرة بالمسند : نحو : ثروة أى هذه ثروة •

٥ ـ تكثير الفائدة بايجاد عدة احتمالات للمعنى نحو قوله تعالى : « قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل » أى (فأمرى صبر جميل) أو (فصبر جميل أجمل) •

أما اذا كان المسند اليه فاعلا فان السياقات التى يترجح فيها حذفه تتمثل فيما يلى :

١ ـ حين لا يحقق ذكره غرضا معينا فى الكلام ، نحو قوله تعالى : « انما المؤمنون الذين اذا ذكر الله وجلت قلوبهم واذا تليت عليهم آياته زادتهم ايمانا » فقد بنى الفعلان (ذكر وتلى) للمجهول لعدم تعلق الغرض بشخص الذاكر والتالى •

---

(١) انظر : علم المعانى ـ د• درويش الجندى ـ نهضة مصر ، ٧٥ ـ ٧٦ •

ونحو قول الفرزدق يمدح زين العابدين :

يغضي حياء ويغضى من مهابته   فلا يكلم الا حين يبتسم

٢ ـ ويحذف للعلم به ، كقوله تعالى : « فاذا قضيت الصلاة فانتشروا فى الأرض وابتغوا من فضل الله ، أى قضيتم الصلاة ·

٣ ـ وقد يحذف للجهل به ، أو للخوف منه أو عليه ·

أما سياقات حذف المسند فهى تتقارب مع السياقات السابقة ، بل ربما تتحد معها احيانا ، مما يؤكد تداخل السياقات فى الحذف عموما كما عرض لها عبد القاهر فى دلائله ، وهى تتلخص فى الاحتراز عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره ، ويكثر اذا كانت الجملة جوابا على استفهام علم منه الخبر ، وكذلك اذا كانت الجملة بعد اذا الفجائية ، وكذلك اذا كانت الجملة معطوفة على جملة اسمية والمبتدآن مشتركان فى الحكم نحو : أنت مجتهد وأخوك · كما يكثر حذف المسند الخبر لتكثير الفائدة ·

ويكثر حذف المسند الفعل فى سياقات اهمها الاحتراز عن العبث كقوله تعالى :

« ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض ليقولن الله » أى خلقهن الله ·

وحذف المفعول به له سياقات يترجح فيها هذا الحذف كعدم تعلق الغرض بذكره ، أو دفع ما يوهم فى أول الأمر خلاف المقصود ، أو لافادة التعميم مع الاختصار ، أو لتحقيق البيان بعد الابهام ، أو لاستهجان ذكر المفعول ، أو للتمكن من انكاره عند الحاجة الى هذا الانكار ·

ويتضح لنا أن اتجاه البلاغيين فى بحث سياق الحذف وغيره من السياقات كان يرمى الى رصد الامكانات التعبيرية فى اللغة وما ينتج عنها من تطبيقات فى الكلام الابداعى والاخبارى على سواء ، وهى امكانات تهتم بالتنوعات التى لا تقوم على أساس فردى وانما تهتم بالمحيط الاسلوبى العام الذى يرتبط بموقف كلامى ، أو نمط أدبى تتحرك على أساسه الصياغة لتستقر فى سياقات محددة فتتشكل من خلالها فى تلك الأنساق التى عرضنا لها ·

وانطلاقا من مفهوم الحذف وبلاغته والسياقات التى يرد فيها يتناول البلاغيون سياقات الذكر باعتباره الأصل فى تركيب الصياغة ، أو هو الغالب طالما لم توجد نكتة ترجح الحذف ، ولا شك أن سياقات الذكر تعتمد على اتساع دائرة العبارة بكل جزئياتها الدلالية والتى تقدم كثيرا

من المعاني التي تتصل باحتياجات الناس في التواصل بعضهم ببعض ، وطبيعة (الذكر) تمثل جانبا موضوعيا في الصياغة باعتبارها قائمة على الوضع اللغوى فى الأصل ، ومع ذلك فقد قام البلاغيون بتحريك هذا السياق من وضعيته الى اكسابه لونا من الذاتية يربطه باعتبارات فى الأداء مستقلة الى حد ما عن (أصل الوضع) ومتصلة في نفس الوقت بالمقام والحال كاستجابة طبيعية للمجال الأدبي ٠

والمتكلم عندما يقوم بعملية اختيار للمادة اللغوية المتاحة فانه بلا شك يقع تحت تأثير النظام الخاص بلغته ـ وهو نظام ـ كما قلنا ـ يعتبر (الذكر) أصل الأداء ، ولكن المتكلم يمتلك نية جمالية تجعل لهذا (الذكر) هدفا بلاغيا يتصل بطبيعة هذا المتكلم كما يتصل ـ في بعض الأحيان ـ بطبيعة الصياغة ذاتها ، وأجزاء الجملة كلها تأخذ حقها من التساوى فى أهمية الذكر ، كما أخذت حقها فى أهمية الحذف ٠

ومن الواضح ارتباط الدال بمدلوله ، وهذا الارتباط قد يكون فى شكل عام وغير محدد ، فاذا جاء هذا الدال بعموميته في صياغة ما مسندا بحيث لا يمكن تخصيصه بمعين فان ذلك يمثل سياقا أسياسيا فى الذكر، لان الافادة شرط أساسى في الكلام وهى تستلزم ربط هذا المسند بمعين مذكور لتحقق هذه الافادة كقول الشاعر :

الله انجح ما طلبت به ... والبر خير حقيبة الرجل

وقوله :

النفس راغبة اذا رغبتها ... واذا ترد الى قليل تقنع (١)

وقد يتصل سياق الذكر بظروف المخاطبين أو المخاطب ، ويكون متمما لعملية التوصيل فيما اذا كان فهم السامع منوطا باللفظ دون القرائن التى لا يعول عليها فى هذا السياق ، وفيما قصد به التنبيه على غباوة السامع وانه لا يفهم الا بالتصريح كأن تقول لمن يسمع القرآن : القرآن كلام الله ، وفيما اذا كان اصغاء السامع مطلوبا للمتكلم ومحبوبا له ، ومن هنا اعتبر الكلام مع الاحباء وعظماء القدر تشرفا وتلذذا بسماعهم ، وعلى هذا قوله تعالى حكاية عن موسى عليه السلام : « وهى عصاى أتوكأ عليها » حين قال له الله تعالى : « وما تلك بيمينك ياموسى » وكان يكفي فى الجواب أن يقول : (هى عصا) لكنه ذكر المسند اليه وهو

(١) مفتاح العلوم : ٧٧ ٠

الضمير فى قوله « هى عصاى » حبا فى اطالة الكلام ، وربما لهذا لم يكتف موسى بذكر المسند اليه بل أعقب ذلك بذكر أوصاف لم يسأل عنها وهى قوله : « أتوكأ عليها وأهش بها على غنمى ولى فيها مآرب أخرى » (١) ٠

وقد يكون (الذكر) منصرفا الى المتكلم فيما اذا قصد تعظيم المسند اليه ـ مثلا ـ نحو قائد الجيش حاضر ٠ أو قصد تحقيره نحو السارق اللئيم حاضر ، أو قصد التبرك بالمذكور ، أو كان فى ورود المذكور فى الكلام تلذذا للمتكلم ، كقول قيس :

ألا ليت لبنى لم تكن لى خلة ولم تلقنى لبنى ولم أدر ماهيا

وقد يتصل هذا السياق بلغة الوثائق والقانون فيما اذا قصد التسجيل على السامع حتى لا يتأتى له الانكار ، كما يقول القاضى للشاهد : هل أقر خالد هذا بأن عليه لمحمد كذا ؟ فيقول الشاهد : نعم خالد هذا أقر بأن عليه لمحمد كذا ، فيكون ذكر المسند اليه متعينا بحيث لا يقع فيه التباس ٠

وكذلك فيما قصد الاشهاد فى قضية مثل قول الشاهد بعد سؤاله عن بيع خالد مثلا ؟ نعم خالد باع كذا بكذا لفلان ، فيذكر المسند اليه هنا لئلا يجد المشهود عليه سبيلا للانكار ٠

وربما كان أهم سياقات الذكر ما يتصل بطبيعة الصياغة ذاتها ، وذلك اذا كانت العلاقة بين أجزاء الجملة تقتضى مزيدا من التقرير والايضاح ، وعلى هذا جاء قوله تعالى : « أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون » فذكر المسند اليه وهو (أولئك) الثانى لقصد زيادة الايضاح والتقرير ٠ وان أولئك الذين ثبت لهم الهدى من ربهم هم أنفسهم الذين ثبت لهم الفلاح ، فتكرار (أولئك) أفاد اختصاصهم بكل واحد من الأمرين ٠

وقد يتمثل ذلك أيضا فيما اذا أريد من الدلالة أن ترتبط بدلالة الفعل على التجدد والحدوث ، مع ارتباطه بأحد الأزمنة الثلاثة ، نحو قوله تعالى : « يخادعون الله وهو خادعهم » فقد ذكر المسند (يخادعون) لافادة التجدد مرة بعد أخرى مقيدا بالزمان ، وكذلك اذا ما أريد من الدلالة أن ترتبط بطبيعة الاسم وما فيه من الثبوت من غير ارتباط بالزمان كقوله تعالى : « وهو خادعهم » ٠

---

(١) السابق : ٧٧ ٠

سياقات التقديم والتأخير

سبق أن أوضحنا أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها ، وبرغم ذلك ترك لنا النحو رتبا تحفظ بالنسبة لهذه الاجزاء ، والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعا من الخروج عن اللغة النفعية الى اللغة الابداعية ، ومن هنا وجه البلاغيون اهتماما خاصا لهذا المبحث ورصدوا كثيرا من التعبيرات التى توفرت فيها هذه الظاهرة ، وما يمكن أن تفيد منه الدلالة ، أو بمعنى أصح ما يمكن أن تتغير به الدلالة تغيرا يوجب لها المزية والفضيلة ـ كما يقول عبد القاهر ·

ذلك أنه اذا جاء التركيب بينا فيه انه لا يحتمل الا الوجه الذى هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج فى العلم بأن ذلك حقه وانه الصواب الى فكر وروية ، فلا مزيه ، وانما تكون المزية ويجب الفضل اذا احتمل فى ظاهر الحال غير الوجه الذى جاء عليه وجها آخر ، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ، ورأيت الذى جاء عليه حسنا وقبولا يعدمهما اذا أنت تركته الى الثانى (١) ·

ومدلول (الفكر والروية) فى عبارة عبد القاهر السابقة يجب التنبه اليه ، اذ يبدو أنه يؤكد بطريقة واضحة امتداد جذور الصياغة الى ذات المبدع الخالق ، كما يشكل بعدا ادراكيا لوعى هذا المبدع بالمكونات المتشابكة لجزئيات صياغته وهو ليس ادراكا آليا وذهنيا ، وانما هو ادراك خلاق يكثف المستوى الجمالى للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات ، وتتبادل فيها التفاعلات بقنية تستمد قيمها من النحو الابداعي ·

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٨٠ ·

ويمكن تمثل ذلك في تحليله لقوله تعالى : « وجعلوا لله شركاء الجن ، فهنا انتهاك للرتب بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصيلة الى أماكن أخرى أضفت على الدلالة طبيعة جمالية نفتقدها اذا ما عدنا بها الى رتبها الأولى ٠

فليس بخاف أن تقديم الشركاء له مزية نعدمها اذا نحن احذناه فقلنا : وجعلوا الجن شركاء الله ٠ لأن التقديم أضفى افادة لا سبيل اليها مع التأخير ، بيان ذلك أن المعنى للجملة : انهم جعلوا الجن شركاء عبدوهم مع الله ٠ وهذا معنى يحصل مع التأخير ومع التقديم ٠ لكن تقديم الشركاء يضيف الى هذه الافادة معنى آخر ، وهو انه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غير الجن ٠ واذا أخر فقيل : جعلوا الجن شركاء لله ، لم يفد ذلك ، ولم يكن فيه شيء أكثر من الاخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن مع الله ، فأما انكار أن يعبد مع الله غيره وان يكون له شريك من الجن وغير الجن فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه ٠ (١)

فاذا عدنا الى التركيب النحوي وكيف أعطى هذه الافادة نجد أن التقدير مع التقديم يكون أن « شركاء » مفعول أول لجعل و « لله » في موضع المفعول الثاني ، ويكون « الجن » على كلام ثان ، كأنه قيل : فمن جعلوا شركاء لله تعالى ؟ فقيل : الجن ، واذا كان التقدير في « شركاء » انه مفعول أول و (لله) في موضع المفعول الثاني ، وقع الانكار على كون شركاء الله تعالى على الاطلاق من غير اختصاص شيء دون شيء ٠

بل وترتب على ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الانكار ، لأن الصفة اذا ذكرت مجردة غير مجراة على شيء كان الذي يعلق بها من النفي عاما في كل ما يجوز أن تكون له الصفة ٠

واذا أخر فقيل : وجعلوا الجن شركاء الله ٠ كان الجن مفعولا أول والشركاء مفعولا ثانيا ٠ واذا كان كذلك كان الشركاء مخصوصا غير مطلق من حيث كان محالا أن يجري خبرا على الجن ثم يكون عاما فيهم وفي غيرهم ٠ (٢)

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٨٠ ٠

(٢) السابق : ٢٨١ ٠

فالنظر الى ما ترتب على التقديم والتأخير ينبه الى عظم شأن النظم ، وكيف يؤثر ذلك فى المعنى تأثيرا بالغا بحيث يمكن أن نستخلص مما سبق أن أى تغير فى النظام التركيبى للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى الى مستوى آخر ٠

ويبدو قصور النحويين ـ عند عبد القاهر ـ واضحا عندما قصروا التقديم على العناية والاهتمام ، لأن الشأن أن يعرف فى كل شىء قدم فى موضع من الكلام من أين كانت تلك العناية ، ولم كان أهم ، قال صاحب الكتاب : « كأنهم يقدمون الذى بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى وان كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم » (١) ٠

وما قال به عبد القاهر عن قصور النحاة هنا غير دقيق ،فسيبويه فى الحقيقة لم يقتصر فى بيان سر التقديم على العناية والاهتمام ، بل جعله يأتى أحيانا لتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام ، وعبد القاهر نفسه يعود وينقل عنه فى موضع آخر انه اذا بنى الفعل على الاسم قلت : زيد ضربته فلزمته الهاء ، وانما تريد بقولك مبنى عليه الفعل أنه فى موضع منطلق اذا قلت : عبد الله منطلق ، فهو فى موضع هذا الذى بنى على الأول وارتفع به،فانما قلت عبد الله فنبهته ، ثم بنيت عليه الفعل ورفعته بالابتداء ٠

كما يعلق عبد القاهر على قول الشاعر :

هم يفرشون اللبد كل طمرة ... واجرد سباح يبذ المغالبا

بأنه بدأ بذكرهم لينبه السامع لهم ، ويعلم بديا قصده اليهم بما فى نفسه من الصفة ليمنعه بذلك من الشك ٠ وهذا الذى ذكرت من أن تقديم ذكر المحدث عنه يفيد التنبيه قد ذكره صاحب الكتاب (٢) ٠

ويرى عبد القاهر أنه لكى يتحقق للصياغة تسق معين فى التقديم لابد من توخى معانى النحو فى معانيها ، لانه انما يكون تقديم الشىء على الشىء نسقا وترتيبا اذا كان ذلك التقديم لموجب ، أما أن يكون مع عدم الموجب نسقا فمحال (٣) ٠

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٣٨ ٠

(٢) السابق : ١٥٩ ٠

(٣) السابق : ٤١٧ ، ٤١٨ ٠

وهذا النسق يتحقق كسياق للتقديم فى كل كلام كان فيه ضمير قصة ، لأن الكلام اذا أضمر ثم فسر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدم اضمار ، فقوله تعالى : « انه لا يفلح الكافرون » يفيد من القوة فى نفى الفلاح عن الكافرين ما لو قيل : ان الكافرين لا يفلحون ٠ لم يفد ذلك كذلك الا لأنك تعلمه اياه من بعد تقدمه وتنبيه انت به فى حكم من بدأ أو أعاد ووطد ، ثم بين ولوح ثم صرح ٠ ولا يخفى مكان المزية فيما طريقة هذا الطريق (١) ٠

كذلك يمثل التقديم سياقا فى كل شىء كان خبرا على خلاف العادة، وعما يستغرب من الأمر نحو أن تقول : الا تعجب من فلان يدعى العظيم ، وهو يعيى باليسير ، ويزعم أنه شجاع ، وهو يفزع من أدنى شىء ٠

كما يمثل سياقا فى مسائل الوعد والضمان ، كقول الرجل : أنا أعطيك ، أنا أكفيك ، أنا أقوم بهذا الأمر ، وذلك أن من شأن من تعده وتضمن له أن يعترضه الشك فى تمام الوعد ، وفى الوعد ، وفى الوفاء به ، وهو فى حاجة الى التأكيد ٠

كما يمثل سياقا فى مجال المديح كقولك : أنت تعطى الجزيل ، أنت تجود حين لا يجود أحد ، وكقول الشاعر :

ولأنت تفرى ما خلقت وبعض القوم يخلق ثم لا يفرى ٠

وذلك أن من شأن المادح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به ، ويباعدهم من الشبهة ، وكذلك المفتخر (٢) ٠

ومن سياقات التقديم التى اعتبرها عبد القاهر شيئا مركوزا فى الطباع ، وجار فى عادة القوم استعمال (مثل وغير) ، فلو تصفحنا أى كلام وجدنا هذين الاسمين يقدمان أبدا على الفعل اذا أريد بهما الكناية من غير تعريض ، نحو قول الشاعر :

مثلك يثنى المزن عن صوبه ويسترد الدمع عن غربه

وكقول أبى تمام :

وغيرى يأكل المعروف سحتا وتشحب عنده بيض الأيادى

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٦٠ ٠

(٢) السابق : ١٦١ ٠

فهو لم يرد أن يعرض بشاعر سواه فيزعم أن الذى اتهم به عند الممدوح من أنه هجاه كان من ذلك الشاعر لا منه ، هذا محال ، بل ليس الا أنه نفى عن نفسه أن يكون ممن يكفر النعمة ويلؤم • (١)

ويبدو لنا ادراك عبد القاهر لسياقات التقديم والتأخير قائما على نظرة عميقة الى عنصرين قائمين فى الصياغة هما الثابت والمتغير ، يتمثل الثبات فى تواجد أطراف الاسناد وما يتصل بها من متعلقات ، أما المتغير فيتمثل فى تحريك بعض هذه الاطراف من أماكنها الاصلية التى اكتسبتها من نظام اللغة الى أماكن جديدة ليست لها فى الأصل . كما يتمثل هذا التغير ـ أحيانا ـ فى تثبيت أحد الأطراف فى مكانه الأصلى واعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحريكه ، وهذا يمثل تغيرا لأن اللغة العربية ـ كما قلنا ـ لاتلتزم بحتمية فى ترتيب أجزاء جملها •

ينتج عن هذين العنصرين ما يمكن أن نسميه بالمعنى والدلالة ، فالمعنى لا يختلف سواء قدمنا أو أخرنا بينما يحدث التغير فى الدلالة ذاتها ، ففى قوله تعالى : « وجعلوا لله شركاء الجن » وجدنا المعنى العام انهم جعلوا الجنّ شركاء وعبدوهم مع الله ، أما الدلالة فتأتى من وراء الصياغة الابداعية فى التقديم والتأخير كما عرضنا لتحليل الجرجانى للآية الكريمة •

ولكن البلاغيين لم يدركوا فلسفة الرجل فى هذا المبحث ،فتتبعوا كل تعبير رصدوا فيه تقديما وجعلوه سياقا قائما بذاته ، ثم قسموا هذا التقديم الى ما يتصل بالمسند اليه ، وما يتصل بالمسند ، وما يتصل بمتعلقات الفعل •

كما أن هذه السياقات لها اعتبارات ترتبط فيها بالمتكلم ،واعتبارات ترتبط فيها بالمتلقى واعتبارات تتصل بطبيعة الصياغة ذاتها •

ففى الاعتبارات التى تتصل بالمتكلم نجدهم يقدمون المسند اليه تبركا به فى نحو قولنا : اسم الله اهتديت به ، أو تلذذا بذكره نحو قول الشاعر :

بالله يا ظبيات القاع قلن لى ليلاى منكن أم ليلى من البشر

وقد يقدم بعض متعلقات الفعل للاهتمام نحو قول الشاعر :

أكل امرىء تحسين امرءا ونار توقد بالليل نارا

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٦٤ ، ١٦٥ •

فمزية تقديم المفعول في البيت هو الاهتمام به ، ومظهر ذلك الاهتمام هو تسليط الانكار عليه ، حيث انكر الشاعر على مخاطبته ان كل الناس في حسبانها سواسية لا فرق بين كامل وناقص ، وان كل نار في زعمها نار كرم وسماحة .

وقد يقدم هذا المتعلق تبركا به ، كما تقول : قرآنا كريما تلوت .

أما الاعتبارات التي تتصل بالمتلقى فتتمثل في سياق التشويق وذلك اذا كان تقديم المسند اليه يوجب تمكن الخبر في ذهن السامع لاشتمال المسند اليه على وصف يوجب الدهشة ، ويشوق السامع الى الخبر ، كقول ابى العلاء :

والذى حارت البرية فيه   حيوان مستحدث من جماد

فقوله : حارت البرية فيه ، مما يدعو الى الدهشة حيث تحيرت الخلائق في المعاد الجسمانى والنشور الذى ليس بنفسانى ، بدليل ما قبله وهو قوله :

بان أمر الاله واختلف النا   س فداع الى ضلال وهاد

كما يتمثل في محاولة تعديل فكر المتلقى اذا كان الاخبار عن المسند اليه بأمر مستغرب خلاف ما قد يتبادر الى الذهن كما تقول : الزاهد يشرب ويطرب .

كما يتمثل في تعجيل المسرة للمتلقى نحو . العفو عنك صدر به الأمر أو تعجيل المساءة نحو : القصاص منك حكم به القانون .

وقد يتصل سياق التقديم بطرفى الاتصال من متكلم ومتلقى فيما اذا قدم المسند اليه لتخصيصه بالخبر الفعلى ، أى قصر الخبر الفعلى عليه اذا جاء بعد حرف النفى بلا فصل ، نحو : ما أنا قلت هذا . أى لم أقله مع أنه مقول لغيرى ، فقد أفاد التقديم نفى الفعل عن المتكلم ، كما أفاد ثبوت الفعل لغير المتكلم على الوجه الذى نفى عن المتكلم من العموم أو الخصوص ، ولا يلزم ثبوته لجميع من سواه لان التخصيص انما هو بالنسبة الى من توهم المخاطب اشتراكه معه في القول أو الانفراد به دونه .

وانتفاء الحكم عن المسند اليه في المثال السابق انما يدل عليه منطوق العبارة ، أما ثبوته لغيره فهو المعنى المفهوم منها ، ولذا لا يصح أن يقال : ما أنا قلت هذا ولا غيرى (١) .

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٥٤ ، ١٥٥ .

أما السياقات التي تتعلق بطبيعة الصياغة فيمكن ملاحظتها فيما اذا قصد ابراز العلاقة بين طرفي الاسناد ، باعادة الاسناد مرة أخرى نحو قولنا هو يقدم الكثير • فليس القصد هنا أن غيره لا يعطي بل القصد اثبات كثرة التقديم للمسند اليه •

كما يمكن ملاحظة هذا السياق في كل تركيب تقدمت اداة من أدوات العموم على أداة نفي ، بحيث لا ينصب هذا النفي على أداة العموم ، ففي مثل هذا التركيب تصبح أداة العموم هي المسند اليه المقدم متسلطة على النفي فتفيد عموم السلب كقولنا : كل مهمل لا ينجح •

كما يمكن ملاحظة ذلك فيما اذا قدم المسند لتخصيصه بالمسند اليه نحو قوله تعالى :

« لله ملك السماوات والارض » فملك السموات والارض مختص بكونه لله أي مقصور عليه ومنحصر فيه •

وكذلك فيما اذا كان التحليل النحوي موهما لغير المراد ، فيقصد بتقديم المسند التنبيه بداية على انه خبر لا نعت ، كقول حسان :

له همم لا منتهى لكبارها وهمته الصغرى أجل من الدهر
له راحة لو أن معشار جودها على البركان البر أندى من البحر

فلو قال الشاعر (همم له) و (راحة له) لتوهم ابتداءأن (له) في كلا البيتين نعت وان الخبر سيذكر فيما بعد ، وذلك لأن حاجة النكرة الى النعت أشد من حاجتها الى الخبر ، وهذا التوهم يعطي الاحساس بنقص الدلالة المفادة من البيتين •

وكذلك يمكن ملاحظة هذا السياق فيما اذا تقدم متعلق الفعل عليه فيدل على اختصاص الفعل بهذا المتقدم ، نحو قوله تعالى « اياك نعبد واياك نستعين » • وفيما اذا قدم المتعلق لاحداث نوع من التناسب بين ما يقوله المتكلم وما قاله المتلقي كما اذا قال شخص : من كلمت ؟ فتقول له : محمدا كلمت • مقدما المفعول به (محمدا) موافقة لتقديم المفعول به (من) الاستفهامية •

كذلك يمكن ملاحظة هذا السياق فيما أسموه (رعاية الفاصلة) كقوله تعالى : « خذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه ثم فى سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلكوه » .

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت ـ فى الغالب ـ حول الرتب المحفوظة عند النحاة ، وادراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح لهم ان يضيفوا الى مباحثهم بعدا جماليا فى تركيب الكلام من خلال العدول عن الترتيب المألوف الى ترتيب آخر يتميز بقدرته على ابراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه ، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة ، ورصد سياقات معنية للخروج منها بالتنويعات التى تمثل ناحية فردية بقدر ما تمثل ظواهر اسلوبية ترتبط بمجال تعبيرى محدد ، وكل ما يعيب هذه الدراسة انها ظلت فى اطار الجملة البليغة ولم تحاول تجاوزها الى القطعة البليغة ، والافادة بهذا المنهج الاسلوبى فى دراسة قصيدة مكتملة أو دراسة شاعر ، أو دراسة عصر من العصور .

ولعلنا نلاحظ أيضا أن دراسة الاسلوب عند البلاغيين ، تمثلت فى رصد النظام الذى تتشكل عليه أجزاء القول ، وان الترتيب المعتادلا يقدم اسلوبا بالمعنى الأدبى ، وانما المخالفة فى الترتيب هى التى تخرج بهذا الاسلوب من الابتذال الى الجدة ، كما انها هى التى تدلنا على الغرض العام . وفى نفس الوقت تعطى الدلالة المقصودة ، ومن هنا لا يمكن القول بأن دراسة نظام الجملة وترتيب أجزائها كثيرا ما يجور على الاسلوب . « ومن الصحيح فعلا أن مجرد المخالفة ينبىء عن غرض ما ، وان هذا الغرض قديكون توجيه التفات السامع الى كلمة من الكلمات عن طريق ابراز هذه الكلمة ابرازا يتحقق عنه تأثير ما ، وهى فكرة قررها باسكال Pascal حينما صرح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، وان المعانى المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة » (١) .

ومن هنا لا نستطيع موافقة الدكتور عبد الحكيم راضى على أن دراسة الاسلوب ـ كما فهمها النقاد العرب ـ تجور دائما على دراسة التنظيم (٢) ذلك أن علوم اللغة اهتمت فى جل مباحثها بما يقال بينما انصبت بحوث

---

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢١٣ .

(٢) السابق : ٢١٣ .

البلاغيين في دراسة الأسلوب على كيفية ما يقال ، مستخدمين في ذلك الوصف الدقيق متتبعين ملامح الشحن العاطفي المتجدد بتجدد نظام العبارة وابتعاده عن النمط التركيبي الذى نلمسه في الخطاب العادي ، حتى ليمكننا القول ، بأن مباحث البلاغيين في هذا المجال ـ وخاصة عبد القاهر الجرجاني تمثل جانبا من أنضج مباحثهم الإسلوبية ، لانها تمثلت في حقيقتها المفكرة نظاما متسقا من القواعد ، ولكنه مع اتساقه يتيح للذات المنشئة في كل مرة أن تبدع تركيبها النحوى الخاص بها ٠

وليس معنى أن البلاغيين اعتبروا التقديم والتأخير نوعا من الانحراف عن النمط المثالي أن ذلك مدعاة لاخذهم بالجور على النظام العام للغة ، بل ان هذا الانحراف يمكن أن يمثل ـ من وجهة نظرنا ـ نظاما وان لم يكن موافقا لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة ، وربما ذكرنا هذا بما قاله شابمان عن علم الاسلوب وكيف انه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التى تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية ؛ مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموما لاحداث تأثير خاص ٠

سياقات التعريف والتنكير

لقد تناول سيبويه مسألة التعريف والتنكير من خلال مقولة الاصل والفرع حيث اعتبر النكرة أشد تمكنا من المعرفة ، لأن الاشياء تكون نكرة في الأصل ثم تعرف ، فهي الأول ثم يدخل عليها ما تعرف به ،فمن ثم أكثر الكلام ينصرف الى النكرة (١) وقد حاول الرجل أيضا أن يربط بين التعريف والتنكير وطبيعة المخاطب الذى يحتاج الى الفهم ، لأن الالغاز والتعمية عليه تضيع الفائدة من الكلام ، حيث يقول في باب الاخبار عن النكرة بالنكرة : « وذلك قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد خيرا منك ،وما كان أحد مجترئا عليك .

وانما حسن الاخبار ههنا عن النكرة حيث أردت أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيء أو فوقه ، لأن المخاطب قد يحتاج الى أن تعلمه مثل هذا .

واذا قلت كان رجل ذاهبا ، فليس فى هذا شيء تعلمه كان جهله .ولو قلت : كان رجل من آل فلان فارسا ، حسن ، لأنه قد يحتاج الى أن تعلمه أن ذاك في آل فلان وقد يجهله . ولو قلت كان رجل فى قوم عاقلا لم يحسن ، لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا عاقل وان يكون من قوم فعلى هذا النحو يحسن ويقبح » (٢) .

ويكاد عبد القاهر يعتبر المخاطب الركيزة الأساسية فى مسألة التعريف والتنكير ، وان كان هذا لا ينفى وجود المتكلم فى الصياغة باعتباره مصدرها وخالقها ، فعندما تقول : (زيد منطلق) يكون الكلام مع من لم يعلم أن انطلاقا كان لا من زيد ولا من عمرو ، فتفيده ذلك ابتداء ، واذا

---

(١) الكتاب ١/٢٢ .

(٢) السابق : ٥٤ .

قلنا : (زيد المنطلق) كان الكلام مع من عرف أن انطلاقا كان اما من زيد، واما من عمرو ، فنعلمه انه كان من زيد دون غيره (١) ·

ومما يرتبط بطبيعة الصياغة أن تنكير الخبر يجوز أن تأتي بعده بمبتدأ ثان على أن نشركه بحرف العطف في المعنى الذى أخبر به عن الأول. فاذا عرف امتنع ذلك ، لأننا عندما نقول : (زيد منطلق وعمرو) نريد (وعمرو منطلق أيضا) ولذا لا نقول : (زيد المنطلق وعمرو) لأن المعنى مع التعريف على اننا أردنا أن نثبت انطلاقا مخصوصا قد كان من واحد ، فاذا أثبتناه لزيد لم يصح اثباته لعمرو (٢) ·

فتطور الجملة ونموها يتمثل في تركيب الألفاظ على هيئة مخصوصة. وكلما كان لأحد الاجزاء طبيعة ، أو خاصية نحوية فان ذلك يقتضي نوعا من الأداء يرتبط بالافادة التي تصل بين المتكلم والمتلقي ، ويمكن تحديد الشكل السطحي لما قال به عبد القاهر على النحو التالي :

١ ــ مبتدأ معرفة + خبر نكرة : يجوز التشريك بالعطف

٢ ــ مبتدأ معرفة + خبر معرفة : يمتنع التشريك بالعطف

والجواز والامتناع في هذا المستوى السطحي يرجع بالدرجة الاولى الى المستوى الأعمق الذى يتمثل في الفكر وما يجريه العقل من عمليات داخلية تتشكل بها الصياغة في مستواها السطحي الملموس ·

وهناك سياق يرد فيه الخبر معرفا بالألف واللام فيما اذا حاولنا ربط المجهول بالمعلوم ، ويمثل عبد القاهر لهذا السياق بقولنا : (هو البطل المحامي وهو المتقى المرتجى) ونحن نريد أن نقول للمخاطب : هل سمعت بالبطل المحامي · وهل حصلت معنى هذه الصفة ؟ وكيف ينبغي أن يكون الرجل حتى يستحق أن يقال ذلك له وفيه ؟ فان كنت قتلته علما، وتصورته حق تصوره ، فعليك صاحبك واشدد به يدك فهو ضالتك وعنده بغيتك · وطريقه كطريق قولك : هل سمعت بالأسد وهل تعرف ما هو ؟ فان كنت تعرفه فزيد هو هو بعينه (٣) ·

ودراسة عبد القاهر في هذا المجال لم تخرج عن تحليل انماط من

---

(١) دلائل الاعجاز : ١٩٦ ·
(٢) السابق : ١٩٧ ·
(٣) السابق : ٢٠٠ ·

النظم جاء فيها أحد طرفي الاسناد معرفا أو منكرا ، أو جاءا معا معرفتين ، واتصال ذلك بالجانب النفسي في ترتيب المعنى ، مما هيأ للبلاغيين أن يربطوا بين سياقات معينة وبين مجيء السند اليه معرفا أو منكرا ، وكذلك المسند ·

ومن الحق أنها سياقات تتداخل حدودها ، وتتبادل أماكنها بحيث أصبحت أغراض التنكير تتساوى مع أغراض التعريف ، أو بمعنى آخر نقول ان المقامات هنا ترجع الى نية المتكلم أكثر مما ترجع الى الموقف الاجتماعي الذي يخلق السياق ، وتكاد سياقات التنكير تنحصر فيما يلي :

١ ـ الدلالة على الفردية أو النوعية ·

٢ ـ التعظيم أو التحقير ، أو التكثير أو التقليل ·

٣ ـ قصد التمويه والاخفاء ·

٤ ـ عدم الرغبة في الحصر والتخصيص ·

وتنويعات البلاغيين على هذه السياقات يجعلها ترتبط في أغلب الأحيان بالمتكلم ـ كما ذكرنا ـ وفي القليل منها بالمخاطب خلافا لعبد القاهر ·

ففي الدلالة على الفردية يمتد السياق الى غرض المتكلم اذا لم يقصد الدلالة على فرد معين من الأفراد التي يصدق عليها مفهوم اللفظ نحو : جاء رجل · أي فرد من أشخاص الرجال ، ولم يعين لأن الغرض لم يتعلق بتعيينه ، وان كان معروفا ·

وقد يكون التنكير لأن السياق غير صالح للتعريف لان المتكلم لا يعرف من الحقيقة الا ذلك القدر وهو انه رجل ، أو أن المتكلم يتجاهل ويرى انه لا يعرف منه الا جنسه (١) ·

ويكاد يتداخل مع سياق الدلالة على الافراد ، الدلالة على التعيين من حيث رجوعها الى غرض المتكلم كقول الشاعر :

لكل داء دواء يستطب به ... الا الحماقة أعيت من يداويها

أي لكل داء دواء خاص يصلح لعلاجه ·

---

(١) مفتاح العلوم : ٨٣ ·

وبالمثل أيضا نجد سياق التعظيم او التحقير يعود الى المتكلم فى أن المنكر قد بلغ شأنا فى الارتفاع أو الانحطاط وصل الى حد يوهم أنه لا يمكن أن يعرف فتقول فى جميع ذلك عندى رجل ، أو حضر رجل ، ومنه قولهم: شر أهر ذا ناب ، وقول ابن أبى السمط :

له حاجب فى كل أمر يشينه وليس له عن طالب العرف حاجب

فان الفهم والذوق يقتضيان كمال ارتفاع شأن حاجب الأول ،وكمال انحطاط حاجب الثانى (١) .

وقد يكون التنكير لان السياق يقتضى اخفاء المنكر عن المخاطب كأن تقول اخبرنى فلان عنك بكذا ، حتى لا يصيبه مكروه أو أذى .

ودراسة سياق التنكير عامة تؤكد نتيجة هامة وهى أن الحدث الكلامى له معنى ، ومن ثم فان دراسة هذا المعنى يبرز لنا طبيعة السياق واضحة جلية وذلك مرتبط بالشكل السطحى للأداء واتصاله بالمعنى الذى أفرزه العقل . فعندما يقول الشاعر :

اذا سئمت مهنده يمين لطول العهد بدله شمالا

نجد أن السياق أصلا كان يقتضى تعريف (يمين) لكن طبيعة الصياغة اقتضت التنكير ، من حيث كان التعريف يعطى افادة معنوية غير مقصودة وهى نسبة السآمة ليمين الممدوح بقوله (يمينه) .

ويتبين ذلك بشكل أوضح عندما ينكر المسند لأمر سلبى هو عدم حصر المسند فى المسند اليه ، لأن التعريف فى هذا السياق يبرز معنى غير مقصود ، كما سبق أن أوضحناه عند عبد القاهر .

أما بالنسبة لسياقات التعريف فانها تتكاثر الى حد تنضوى فيه كل صور المعرفة للمسند اليه أو للمسند تحت نظام المعنى الذى يمتلكه المتكلم ، وليس المقصود هنا المعنى المعجمى ، وانما المعنى المفاد من طبيعة الصياغة وخواص التركيب .

كما أن هذه السياقات تستمد قوامها من الحصر النحوى لمسألة التعريف بحيث يكون لكل نوعية من أنواع المعارف سياقها الذى يمتد ليفسر كل ما يصدر من تراكيب من خلال مقامات الكلام .

---

(١) مفتاح العلوم : ٨٣ .

والتعريف بالاضمار يدل على عموم الحاضر أو الغائب دون تخصيص لغائب أو حاضر بعينه . وهذا الحضـــور قد يكون حضـــور تكلم كأنا ونحن ، وقد يكون حضور خطاب كأنت ، وانت ، والغيبة تكون شخصية كهو وهي ، وهذه الضـــمائر في مجملها لا يمكن وصفها بالتعريف أو التنكير في النظام ـ كما يقول الدكتور تمام حسان ـ (١) وانما تكون معرفة حين ترتبط بالسياق . وتعين على ذلك القرائن كالحضور بالنسبة للمتكلم والمخاطب ، والمرجع بالنسبة للغائب .

فسياق التكلم يقتضي مجيء الضـــمير الذي يؤدي هذه الوظيفة كقول النبي عليه الســـلام يوم بدر : « أنا النبي لا كـذب . أنا ابن عبد المطلب » ، وسياق الخطاب يستدعي ضميره كقول أمامة الخثعمية :

وأنت الذي أخلفتني ما وعدتني ... وأشمت بي من كان فيه يلوم

وسياق الغيبة يستدعي ضميره أيضا شريطة أن يتقدم عليه مرجعه لفظا أو معنى تحقيقا أو تقديرا .

ويرى السكاكي أن مقام الحكاية يمثل السياق الاســـاسي في الاضمار كقول الشاعر :

انا الذي يجدوني في صدورهم ... لا أرتقي صدرا منها ولا أرد

وقوله :

ونحن التاركون لما ســـخطنا ... ونحن الآخذون لما رضـــينا

وقوله :

يا ابن الكرام من عدنان قد علموا ... وتالد المجديين العم والخال

أنت الذي تنزل الأيام منزلها ... وتمسك الارض من خسف وزلزال (٢)

وبرغم أن ضمير الخطاب حقه أن يكون مع مخاطب معين نجده أحيانا ينتقل الى سياق يفيد العموم بحيث لا يقصـــد مخاطب لذاته كقولنا : فلان لئيم ان أكرمته أهانك وان أحسنت اليه أساء اليك ،

---

(١) اللغة العربية معناها ومعنياها : ١١٠ .
(٢) مفتاح العلوم : ٧٧ ، ٧٨ .

وكاننا نقول : ان أكرم أو أحسن اليه ، قصدا الى أن ســوء معاملته لا تختص واحدا دون واحد (١)

وسياق التعريف بالعلمية يرتبط أساسا بقصد المتكلم من حيث يريد بالعلم احضاره في ذهن السامع باسم يختص به ، بحيث لا يطلق على غيره باعتبار وضعه لهذه الذات المعينة ابتدائيا ، أي للمرة الاولى كقوله تعالى : « واذ يرفع ابراهيم القواعد من البيت واسماعيل » .

أو من حيث يريد بهذا التعريف التعظيم أو التحقير ، أو التبرك أو التلذذ ، أو ألتفاؤل أو التطير ، وقد يمتد هذا السياق الى المجـال الاخباري . والى مجال الاسلوب القضائي على وجه الخصـوص اذا أريد التسجيل على السامع في مجال لا يسمح له بالانكار كما لو قال القاضي لخالد : هل أقر محمد بكذا فيقول : نعم أقر محمد بكذا ، ولا يلجأ الى الضمير قائلا : هو أقر بكذا .

أما سياق التعريف بالموصـولية فانه يرتبط أساسا بالمخاطب ، لان الصلة – كما يقول النحاة – يجب أن تكون معلومة له لانها وسيلة تعريف فلابد وأن تكون معروفة فنقول : الذي كان معنا بالامس لا أعرفه، أو الذين في بلاد الشرق لا أعرفهم أو لا تعرفهم .

وقد يقتضي التعريف بالموصولية تنبيه المخاطب على خطئه كقـول عبده بن الطبيب :

ان الذين ترونهم اخوانكم   يشفي غليل صدورهم أن تصرعوا

أي أن الذين تظنوهم اخوانكم يتمنون لكم الهلاك والدمار ، فانتم مخطئون في ظنكم أنهم اخوانكم .

وقد يكون هذا التعريف ســياقا الى المدح أو الذم بحيث يتيح للمخاطب أن يفهم من مفتتح الكلام خاتمته ، كقول الفرزوق :

ان الذي سمك السماء بنى لنا   بيتا دعائمه أعز وأطول

فقوله ان الذي سمك السماء يشير الى أن الخبر من نوع الرفعه والسمو .

---

(١) مفتاح العلوم : ٧٨ .

وليس معنى ارتباط التعريف بالموصولية بالمخاطب اغفال جانب المتكلم تماما ، بل نجد بعض سياقات هذا التعريف تقتضى وجود المتكلم وجودا بينا ، كما اذا جعلت الموصوليـة اشارة الى أمر محقق ثابت كقول عبده بن الطبيب :

ان التى ضربت بيتـا مهاجـرة   بكوفة الجند غالت ودها الغول (١)

فان فى ضب البيت (بكوفة الجند) وفى (المهاجرة اليها) اشارة الى ان الخبر مما ينبيء عن زوال المحبة ، وذلك لان المعروف عادة أن ترك الموطن لا يكون الا اذا كان الانسان كارها له ولمن فيه ، وذلك يقتضى أيضا زوال مودة المحبوبة وتقرير لبغضها لمن كانت تحب بدليل نزحها الى ذلك البلد البعيد واستقرارها به ٠

وقد يتصل سياق التعريف بالموصولية بطبيعة الغرض المسوق له الكلام ، كما فى قوله تعالى : « وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه» فغرض الكلام بيـان نزاهة يوسف عليه السـلام وبعده عن الخطيئة والفحشاء ، وذلك لامتناعه عن (زليخا) مع كونه فى بيتها مما يجعل لها المقدرة والسيطرة ٠

ومن ذلك سياق التفخيم والتهويل ، لما فى الموصول من ابهام وغموض كقوله تعالى « فغشيهم من اليم ما غشيهم » فالذى غشيهم أمر غير مدرك لشدة هوله ٠

وسياق التعريف بالاشارة يجمع بين الارتباط بمقصـد المتكلم وطبيعة المخاطب وحسية المشار اليه ، ولابد فى هذا السياق من صحة احضار المشار اليه فى ذهن المخاطب بوساطة الاشارة ، ينضاف الى ذلك توفر المقام الذى يستدعى التمييز والتعيين كقول ابن الرومى :

هذا أبو الصقر فراد فى محاسنه   من نسل شيبان بين الضال والسلم

كما أن طبيعة اسم الاشارة بتركيبه الحرفى يتصل بالسياق فيفيد حالة القرب أو البعد أو التوسط مثل هذا وذلك وذاك ، يتفرع على ذلك وجوه من الاعتبار تحددها سياقات الكلام كأن يكون المقصد

(١) مفتاح العلوم : ٧٩ ٠

كمال العناية بالتمييز والتعيين ، أو استحضار المشار اليه فى صورة حسية كقول الفرزوق فى خطابه لجرير :

أولئك آبائي فجئني بمثلهم اذا جمعتنا يا جرير المجامع

أو أن يعطى القرب دلالة على التحقير كما يحكى القائل عن امرأته :

تقول ودقت نحرها بيمينها ابعلى هذا بالرحى المتقاعس

أو يعطى البعد دلالة على التعظيم كقوله تعالى : « الم ذلك الكتاب » ذهابا الى بعده درجة . (١)

ويكون سياق التعريف باللام مرتبطا بالصياغة فى أصل وضع الكلمة حيث يمثل اضافة أداة التعريف تعميقا لحقيقة اللفظة كقولنا : (الماء مبدأ كل حى) ونعم الرجل ، وبئس الرجل .

كما تمثل الأداة أيضا دلالة على العموم أو الاستغراق فتعطى اللفظة المعرفة بها هذا المعنى فى سياقها الذى ترد فيه كقوله تعالى : « ان الانسان لفى خسر الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات » .

كما تأتى لام التعريف فى سياق الاشارة الى معهود بين المتكلم والمخاطب ، كما اذا قال لك قائل : جاءنى رجل من عائلة كذا ، فنقول له : الرجل الذى جاءك أعرف .

ويأتى التعريف بالاضافة كعملية يفرضها السياق على المتكلم من حيث لم يكن للمتكلم الى احضار المعرف فى ذهن السامع طريق سوى ذلك كقول الشاعر :

هواى مع الركب اليمانين مصعد جنيب وجثمانى بمكة موثق

كما يأتى أيضا فى سياق الاجمال الذى يتعذر معه التفصيل ، أو يكون تركه هو الأرجح ، فمن المتعذر قولك : اتفق أهل الرأى على كذا ، فقد جاء المسند اليه مضافا لتعذر تعداد كل صاحب رأى .

---

(١) انظر مفتاح العلوم : ٧٩ ، ٨٠ .

ومثال ما كان ترك التفصيل هو الارجح قول الشاعر :

قومي هـم قتـلوا أميم أخي فاذا رميت يصيبني سهمي (١)

فالاضافة في (قومي) أغنت عن تفصيل مرجوح ، وذلك لان التفصيل يقتضي الافصاح باسمائهم وذمها .

وواضح أن البلاغيين في رصدهم للسياقات السابقة كانوا يتحركون من منطلقين الاول : يتمثل في تحديد الامكانات التعبيرية في اللغة وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الابداعي أو الاخباري على سواء .

الثاني : التنوع في المحيط الاسلوبي الذي يرتبط بالموقف الكلامي والذي على أساس منه تستقر الصياغة في سياقها المحدد بحيث يأخذ منها هذا السياق بقدر ما يعطيها . والملاحظ أن الجملة عند البلاغيين – في هذا المستوى من الدراسة – قد خضعت لتحليل عميق ومتكامل ، بمعنى أن الدلالة أصبحت تمثل الهدف الرئيسي الذي يبحث عنه البلاغي لأن المعنى الأصلي يفاد من خلال التعبير المألوف أو غير المألوف ، أما التعبير الابداعي فهو الذي يقدم الدلالة الجمالية بربطها بالتكوين الشكلي للجملة .

ولكن فهمنا لتحرك البلاغيين – هنا – يؤكد أن خاصية النظرة الشاملة لم تتوفر لهم بدءا من رصدهم للفظة الى تحليلهم للجملة ، فقد نظروا اليها في شكل مستقل ، برغم أنهم لو مدوا نظرهم قليلا لاستطاعوا الربط بين سياق للحذف في الجملة وفيما يجاوره من سياقات أخرى لهذا الحذف ، وما ينتج عن هذا الربط من دلالة جديدة قد تعطى عطاء فنيا لا يمكن توفره بالتوقف عند جزئية واحدة ، بل ان النظرة الشمولية لو استطاعت أن تمد بصرها الى ربط السياقات المختلفة بعضها ببعض لامكن تبين التكوين الكامل لبناء العمل الادبي من حيث خواصه اللغوية وخضوعها لقوانين تخلق النظام فيه وهي قوانين تركيبية لا تقتصر فقط على مجرد الربط بين سياقات متراكمة ، ولكنها تخلق من المجموع كيانا جديدا له ملامحه المتميزة التي تنتمي الى أديب معين .

فالنظرة البلاغية القديمة جعلت من الجملة كلا متكاملا قائما بذاته بينما الذي ندعو اليه هو محاولة تخطي هذه النظرة الضيقة ، واعتبار

---

(١) مفتاح العلوم : ٨١ .

الجملة جزءا من كل تتصل به اتصالا عضويا وتتفاعل معه فى عمليات مقصودة تكشف عن نظـــام النص فى بناء عباراته وخصائصه التركيبية التي لا تبتعد عن حدود النص الأدبي ، وانما تمثل هذه الخصائص عناصر تنتمي دائما الى البناء الاصلي وتساعد على ابرازه وتفرده ، وبهذا الشكل يصبح سياقا كسياق الحذف مثلا عنصرا فى تشكيل سياق اشمل وأعم بحيث لا يلغي هذا العموم السياقات الجزئية بل يجعـــل منها وسيلة أوليه للاثراء لا للالغاء ، فلا تكون مجرد رصد خارجي لعناصر مستقلة ، بل رصد داخلي لتنمية السياق الاعم كسياق الايجاز مثلا ٠

وبالمثل يضا يمكن ادراك القيمة الحقيقية لسياق الذكر من خلال السياق الأعم كسياق الاطناب أو التطويل ، بحيث يكون السـياق فى نهاية الأمر صورة للعلاقات الجزئية التى تتيح لنا عملية الفهم وادراك التكوين الشمولي . وبهذا يمكن التخفيف من حدة المنهج البلاغى فى بحثه عن القواعد العامة وتقنينها عن طريق الاستنتاج المنطقى أحيانا والاستقراء غير الكامل أحيانا أخرى ٠

وأعتقد أن ابن الاثير قد بدأ هذه المحاولة في المثل السائر عندما درس ألوان الحذف وأضربه وسياقاته تحت باب الايجاز (١) ، كما درس ألوان الذكر وأضربه وسياقاته تحت باب الأطناب (٢) ، وهى محاولة يمكن تنميتها في مجال البحث البلاغى الحديث وربطه بالدراسة الاسلوبية من حيث يضبح الكل له الأهمية الأولى ، أو المرتبة الأولى بالنسبة للأجزاء ، وان كانت هذه الأولوية لا تلغي الجزء أو توقف تأثيره فى السياق ٠

---

(١) ٢/٢٦٥ ـ ٣٥٢ ٠

(٢) السابق : ٣٥٤ ـ ٤٠٠ ٠

الأسلوبية والبلاغة والنقد

ان مقتضيات استكمال هـذه الدراسـة يدعونا الى تتبع الاهـداف والغايات التى ترمى اليها مباحث الاسلوبية ، وذلك اذا نظرنا لها باعتبارها عملية اثراء للادب بكل فنونه ، فلا يمكن لباحث أو متذوق ، أو ناقد أن يتصور وجود أدب بلا أسلوب مما يؤكد ـ من وجهة نظرنا ـ اتصـال البحث الاسلوبى بالادب ، ومن ثم يدعونا ذلك الى القول بأنه ثمة اتصال أكيد بين الادب والاسلوب النقد الادبى •

لقد أسهمت الدراسات القديمة فى هذا المجال ، وقدمت فكرا يتصل بمفهوم الاسلوب وصلته بالادب ، بل وصل الأمر بافلاطون وتلاميذه الى أن تصوروا امكانية فصل الاسلوب عن الادب من منطلق أن هناك كتابات تخلو من الاسلوب ، وكتابات أخرى يتحقق فيها هـذا الاسلوب ، وكان رد الفعل المباشر لمثل هذا الرأى أن اعتبر الاسلوب صفة لازمة لكل ابداع فنى ، وانه يتدرج فى منازل الجودة من أديب لآخر حسب امكاناته الفنية ومقدرته على الخلق الابتكار •

وقد اتفق الشعراء والكتاب على أن الاسلوب هو مجال التفرد والتميز لانه سزيج من الجمال الفنى الذى يستطيع نقل الواقع وتصويره ، كما أنه القادر ـ وحده ـ على التعبير عن الرؤية العميقة للعالم ، وقد يشترط البعض توفر الموهبة فى صاحب الاسلوب ، وقد يتغاضى البعض عن هذا الشرط ، لكن هؤلاء وأولئك متفقون على وجوده بشكل أو بآخر •

ومتى تم الاتفاق على هذا الوجود فان الاسلوبية هى ميدان التعامل معه ، ومباحثها هى وسيلة ادراكه والوصول الى أبعاده اللغوية •

ولنا أن نطرح هنا تساؤلا هو : هل يمكن للاسلوبية أن تفرض نفسها كنظرية شاملة فى الدرس الأدبى ؟

وهل يمكن أن تحل محل النقد الأدبي والانفراد بالسلطان دونه ؟ (١)

ان مناهج البحث الجديدة في دراسة الأساليب تعتمد ـ فيما يبدو ـ على مجموعة من التحديدات التي لا تقبل كثيرا من الجدل والنزاع حولها ، وعلى قمة هذه التحديدات اعتبار الأسلوب وسيلة بيانية للكتابة ، تتحقق على المستوى الفردي ، كما تتحقق على المستوى الجماعي . بل وتتمايز بتمايز المراحل التاريخية للفرد أو للعصر .

ونستطيع القول بأنها في هذا التحديد استندت على خطوط رئيسية ، مازالت في حاجة الى كثير من الدرس والبحث حتى تتمكن من وضع الحلول النهائية ، التي تؤكد شرعيتها وحقها في الوجود . وربما كانت أهم الخطوط التي سارت فيها محاولة ضم مساحات واسعة كانت من اختصاص النقد الأدبي وحده .

والاسلوبية ـ كعلم جديد نسبيا ـ حاولت تجنب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث اغراقها في الشكلية ، ومن حيث اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة ، ثم الصعود الى الجملة الواحدة أو ما هو في حكم الجملة الواحدة ، وهذه الدراسة البلاغية كانت ـ يوما ما ـ أداة النقد في تقييم الاعمال الأدبية ، وربما ساعدت هذه النقود البلاغية في خلق الاشكال الثابتة لمختلف الانواع الأدبية بما قدمته من نصائح وتوصيات وتقنينات صارمة وضعت بدقة بالغة .

ومع اقرارنا بأن معظم معالمها قد استمدت من الدراسات النحوية واللغوية والفلسفية لكنها تحولت في شكل قوانين كان الخروج عليها يمثل تكوصا بلاغيا ونقديا ، أو على الاقل مخالفة للارجح وبسببها يرفض الأسلوب .

لقد ورثنا عن القدماء فنا مطولا لتشكيل الجملة على أسس بلاغية عاشت زمنا طويلا ، وهذه الأسس هي التي أفرزت لنا معظم اتجاهاتنا النقدية في أخريات القرن الماضي ومطلع هذا القرن . وهي في معظمها توقفت عند الشكل التعبيري ودلالاته كما أن بعضها أطال الوقوف أمام النسيج اللغوي وما يحويه من معان تخضع للتحليل والتفسير ، وان كان هؤلاء وأولئك قد أفادوا بشكل مباشر من منجزات عبد القاهر في التحليل اللغوي للظاهرة الأدبية ، فكانت العبارة بمثابة نقطة ارتكاز لكل ما قدمته

---

(١) أنظر : الأسلوبية والأسلوب : ١٠٤ .

الدراسة النقدية والبلاغية حتى بالنسبة لتلك الفنون الجديدة الوافدة على الأدب العربى كالقصة والمسرحية ·

ويمكن القول بأن الحركة الادبية فى الشعر والنثر قد امتاحت من الامكانات البلاغية التي تمثلت في وسائل تعبيرية محددة ، أو بمعنى آخر ، وسائل تعبيرية (جاهزة) تسعف فى كل مقام ومقال ·

ومن الملفت أن هذه الوسائل العبيرية الموروثة أصبحت ـ بشكل أو بآخر ـ احدى مجالات الدراسة الاسلوبية الحديثة ، لا باعتبارها موروثات مقدسة ، وانما باعتبارها امكانات لغوية من الممكن رصدها وتحليل العلاقات بينهما لاكتشاف النظام العام الذى يحكمها ثم لتبين النية الجمالية التى تختفي وراءها ، ولا شك أن هناك فارقا بين أن نرصد ما نواجهه من شكل تعبيرى ، وبين أن نضع القوانين المسبقة التى يتشكل على أساسها التعبير ، ذلك أن الرصد عملية تالية تعتمد ما فى التعبير من عدول أو ما فيه أنماط تكرارية ، وقد تتجاوز هذا وذاك الى رصد خواص تعبيرية يتميز بها أديب معين ، أو عصر معين ، ومن الضرورى أن نؤكد على أن الدراسة الاسلوبية لا تكتفى برصد هذه الأشكال التعبيرية فحسب ، بل انها تتجاوز ذلك الى عملية الكشف عن أفكار النص الأدبى وجمالياته من خلال الربط بين الأدب ومادته الموروثة ، وهى مساحات كانت محجوزة للنقد الأدبى وحده · وربما لهذا نرى اعترافا من الدارسين المحدثين بأن الاسلوبية ـ اليوم ـ تمثل محورا نقديا فى اطار التركيبات الجملية ، بجانب غيرها من المحاور الأخرى المتعاصرة التى اعتمدت على قضايا اللغة والايقاع والبنية الموسيقية (١) ·

فمن المؤكد أنه حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والاسلوبية الحديثة ، غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة ، والتى كانت تناسب فترة معينة من ماضينا ، والتى يجب على الباحث فى الاسلوبية أن يضعها فى اعتباره ، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة ، وبهذا يمكن للنقد أن يتصل بالاسلوبية فى محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبى ·

واذا كانت اللغة تعبر عن أفكار الأفراد فانها ـ فى نفس الوقت ـ تعكس بصدق العادات والنظم والقوانين ، فالحياة واللغة يمثلان حقيقة واحدة ، ولم يعد الاسلوب مجرد بحث فى جدول احصائى صامت ، بل انه

---

(١) أنظر : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته : ٦٤ ·

اتصل بالعملية الابداعية من بدئها الى نهايتها ، ان لم نقل انه الابداع ذاته ، والاسلوبية ـ محللة ومفسرة ـ تحاول ملء المساحة التى تخلت عنها البلاغة ، كما حاولت الاتصال بالنقد ، وان لم تزحه عن مكانة أو تسلبه سلطانه الذى اكتسبه بمعطياته التى تتصل بالادب ، والتى جعلت منه وسيلة وغاية فى آن واحد •

ان المناخ النقدى الذى ساد فى الفترة الاخيرة قد أتاح للاسلوبية أن تقدم بعض الامكانات المساعدة التى لا يسهل الحصول عليها الا من خلالها ، وهى امكانات تزيد من فهمنا للنص بتركيزها على طبيعته اللغوية ومواجهة هذه الطبيعة للمبدع من ناحية والقارىء من ناحية أخرى ، وما يترتب على ذلك من تحليلات وتفسيرات يصعب الحصول عليها الا من خلال الدراسة الاسلوبية •

بحيث يتخلى عما قدمته له البلاغة من تطبيقات آلية لقوانين سابقة على النص ، كما يتخلى عن تبريراته المزخرفة لهذه القوانين ، وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبى والنظام الذى تتشكل فيه صياغته بحيث تصبح كيفية هذه الصياغة جزءا جوهريا فى العملية النقدية ، وبوسع النقد الوصول الى هذه الكيفية بالمعاونات الاسلوبية فى تفكيك الظاهرة اللغوية لاعادة تركيبها بعد كشف علاقاتها والنية الجمالية المبيتة فيها •

ولو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التقييمية بحيث يتحول الى عملية تعرف على النص ، لو استطعنا ذلك لوجدنا الاسلوبية بكل امكاناتها متوغلة فى أعماق النقد الأدبى ، أو بجواره وملاصقة له فى أقل الاحتمالات ، وبهذا تصبح القراءة الاسلوبية قراءة ناقدة تتتبع كيفية بروز الدلالة والاسباب التى أدت الى بروزها ، بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها ، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية فى نسق متآلف ، وبهذا ـ أيضا ـ يتأكد الالتقاء بين النقد والاسلوبية واتصالهما بالنص الأدبى •

ذلك ان الدراسة الاسلوبية ليست عملية تفسير فحسب ، كما أنها ليست منهجا يأتينا بما لا نتوقع ، وانما هى نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة ، فالقارىء الناقد عليه أن يحاول استخلاص المعنى من النص، كما انه فى نفس الوقت، يحاول تحديد شروط هذا المعنى، كما انه

فى النهاية يهتم بالناحية التفسيرية التى تتبع كل ما تقدم ، وهذه القراءة الناقدة تنصب ـ بلا شك ـ على سلسلة من التراكيب ذات أصـــوات وحروف ، وذات فائدة يحسن السكوت عليها ـ كما يقال ـ وتوالى هذه القراءة يكسب صاحبها تمكنا من المواصفات التركيبية للغة ، والتى تتيح له فى النهاية تبين النية الجمالية المتمركزة فيها أو المستترة وراءها ، وبهذا يصل الى القراءة الفاهمة التى تنبثق بواسطة تحليل رموز واشارات النص الأدبى من خلال صياغته ٠

وطبيعة المنهج فى الرؤية النقدية تجعله ذا خصوصية فردية ، لا تلزم بها أحدا غير صاحبها لأنها تتمثل فى زاوية واحدة من زوايا كثيرة يمكن تناولها ، وقد لا تكون لهذه الزاوية أهميتها التى تميزها عن غيرها من الزوايا ، بينما طبيعة المنهج التحليلى يمكن أن ينضوى تحتها عدة جوانب تستمد وجودها من الصياغة ، قد تجعل عملية التقويم النقدى ذاتها مرنة ممتدة فى أكبر مساحة من العمل الأدبى ، ومن هذا المنظور يمكن التخلص من بعض العيوب التى تقلل من شأن النظرة النقدية ، وذلك كربطهـا باتجاهات علم النفس وحدة ، أو باتجاهات تتصل بعلم الاجتماع وحده ، أو باتجاهات ترتبط بالتحولات التاريخية وحدها ، وكلها أبعاد يمكن أن يحتملها النص الأدبى ، لأن التعدد فى الشروح كامن فى طبيعة العلاقة بين النقد والنص المنقود ، لكننا بالتحليل الاسلوبى نحل داخل النص ، وقد نرى من داخله هذه الابعاد النقدية ، دون التركيز عليها أو اعتبارها محور الدراسة الاصيل ٠

والاسلوبية على الصعيد النقدى تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التى جمعت تحت نسق متصـــل ، وترفض ربط النص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استناد الى التعليل والتبرير ، وهى مهمة متروكة للنقد فى ربطه الادب بالقيمة ، وفى استنباطه مجموعة المبادىء التى يقيس بها أعمالا تختلف فى طبيعتها من الجودة والرداءة ، أما الاسلوبية فانها بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكل ابداع ذى طبيعة لغوية ، دون أن تبتعد عن جماليات اللغة ، ودون أن تعتمد على قواعد مسبقة جاهزة ، بل انها ترى فى النص خالقا لجمالياته من خلال صياغته ، وفى هذا يفترق نص عن نص ، ويختلف عمل أدبى عن آخر ـ لا من خلال الجودة والرداءة ـ ولكن من خلال نظامه الذى تتشابك فيه مستويات الصياغة ، فتنتهك المثاليـات المألوفـة فى الأداء ، أو تتكرر الانماط ، أو تتكاثر المنبهات الفنية ٠

وتبدو فى هذا المجال أهمية ملاحظة (سبتزر) فى أن الاسلوبية تمثل قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التباعد ، هما علم اللغة والنقد الأدبى . والتعاون بين هذين النظامين يتيح لنا الحصول على نتائج خصبة . من حيث ممكننا من رؤية مدى ارتبـــاط الادب باللغة التى هى مادته الأساسية فى الخلق والابداع .

كما تبرز أيضا أهمية ملاحظة (ستاروبنسكى) فى أن الاسلوبية قد أزالت الحواجز بين اللغة وتاريخ الأدب ، وهى بهذا أصبحت علما شاملا للدلالات المنبثقه من الآثر الأدبى (١) .

ويجوز لنا القول هنا بأن الاسلوبية أصبحت جسر النقد الى نسيج العمل الادبى بتجاوزها عملية التحليل المحض الى ان تكون أداة لكشف طبيعة العمل الادبى بعلاقاته الداخلية ، على أساس ان الدراسة اللغوية عندما تتجه الى خدمة الادب فانها تتحول ـ بالضرورة ـ الى اسلوبية ، لان البناء المعجمى ـ وحده ـ هو الذى يســتطيع تقديم المعنى من خـــلال مستويات البناء ، وما فيه من وحدات تكوينية يمكن اعتبارهـا بمثابة علامات أو رموز (٢) .

والاسلوبية بازالتها الحواجز بين اللغة والادب أصبحت عاملا فعالا فى قراءة النص قراءة لغوية نقدية ، بل يمكن القول بأن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تصــل الاسلوبية الى نقد الأدب ، لأن الأدب قوام وجودها .

فمنذ أن انحصرت البلاغة داخل الشروح والتلخيصات لم يكن هناك اتصال حقيقى بين الأدب ولغته ، فانفرد النقد بالسلطان الاول فى مجال الادبيات دون أن يعول كثيرا على اللغويات ، بل استمد مقوماته من مجالات أخرى في علم النفس والاجتماع وتراجم الاعلام ومواليدهم ، كما ان تاريخ الأدب ـ كما يقول الدكتور لطفى عبد البديع ـ (٣) قد خاض فى التاريخ بشتى فروعه من السياسة الى الاجتماع ، ومن الاقتصاد الى غيره ، ولكن النقد ظل فى جوهره ذاتيا يحوم حول القضايا والموضوعات والاغراض والعواطف والخيال ، ولا يصيب من اللغة الا القليل .

---

(١) الأسلوبية والأسلوب : ١٠٤ .

(٢) Stracture Du langage Poetique-p. 247.

(٣) التركيب اللغوى للأدب : ٩٢ .

ويبدو النقد بهذا الشكل وقد فقد سلطانه على لغة لا يعرف تركيبها ، فابتعد عن مجاله الطبيعي من بحث اللغة وما يتصل بها ، وانصب اهتمامه على ما فى الكاتب من فكر فيصفه ، مما زاده توغلا فى الذاتية • وهذا كان من أهم الاسباب فى فصل اللغويات عن الأدب ، وهو أمر فى غاية الخطورة أدى الى هجوم شديد من أصحاب الاتجاهات الحديثة من فلسفية واستطيقية ولغوية ، باعتبار أن اللغة هى نقطة الانطلاق الى تخلق الكلمة كأصغر نواة فى الابداع الأدبى •

ولعل هذا هو الذى جعل الدكتور لطفى عبد البديع يؤكد – أيضا – على أن النقد الحديث قد استحال الى نقد للاسلوب ، وصار فرعا من فروع علم الاسلوب ، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة ، لأن الاسلوبية هى التى تعطى للعمل الأدبى تفرده بطرائقها المتجددة ، وأدواتها البارعة فى استخراج كنوز الآثار الادبية من طريق اللغة دون تجاهل للموضوعية التى تقوم عليها (١) •

وربما لكل هذا تهاوت الشكوك فى ان الاسلوبية أصبحت بمثابة منهج علمى فى دراسة الاسلوب الأدبى ، فهى التى تحدده ، وتضبط الطرق العملية لتحليلة ، وعليه فان أى نظرية نقدية فى الأدب تقتضى بالضرورة الاحتكام الى مقياس الاسلوب كمظهر للقدرة الابداعية فى النتاج الأدبى ، من حيث كان الأثر المجسم له ، والموضح لميزاته وخصائصه (٢) •

والناقد عليه ان ينظر فى العمل الأدبى على انه بناء لغوى يستغل أكبر قدر من امكانات اللغة بمستوياتها الصوتية والدلالية لتجسيد المشاعر والأفكار فى صورة ملموسة لها خصوصيتها وتفردها ، وهذه الخصوصية – كما يقول فلوبير – هى طريقة الكاتب فى رؤية الأشياء •

واذا ستطعنا القول بأن الابداع يتمثل – بحق – فى الاسلوب ، فان النقد يتمثل – بصدق – فى المعرفة ، عن طريق فحص هذا الاسلوب، وتبين ما فيه من خصائص بتحليل مستوياته عن طريق دراسة المكونات الجزئية من حيث هى مادة وعناصر مكونه للاسلوب وطريقة لبنائه ، من خلال تصور أولى لامكانات اللغة الوظيفة والسياقية ، ولامكانات معجمها وما يحويه من قدرة استبدالية ، وهذا بالضرورة يضع القارىء أمام صورة حقيقية للعمل الأدبى ، لأن هذا القارىء بمفرده لا يمتلك القدرة الكافية

---

(١) التركيب اللغوى : ٩٣/٩٧ •
(٢) الأسلوبية والأسلوب : ١٠٥ •

لاستكشاف كل الجوانب الخصبة فى هذا العمل ، بل تند عن هذه القدرة كثير من الطاقات التعبيريه مما يتيح للناقد فرصة التحليل والتفسير فيصبح الوسيط الأساسى فى عملية التوصيل بكشفه عن طاقات العمل الابداعية .

فمهمة الناقد فى التحليل الاسلوبى تتحول لتصبح بمثابة قنطرة بين الاسلوب ومتلقيه فتقربه من نفسه من خلال منهج علمى يحدد له خطوط مهمته حتى لا يضل فى متاهات التفاسير التى تبتعد عن الصياغة ، وهى تفاسير تتيح للناقد أن يقدم فهما خاصا له ، قد يتصل بالنص ، وقد يبتعد عنه فى بعض الاحيان ، فيفرض علينا رؤية خاصة ، ويضع القارىء داخل هذه الرؤية بحيث لا يرى — مما فى العمل الأدبى — الا ما يريد أن يطلعه عليه فيدور فى حلقة فهمه ورؤياه ، حتى ليمكن القول بأن القارىء يتذوق عملية النقد لا العمل الأدبى المتاح (١) .

وعلى هذا يجب أن ندرك أهمية وجود خلفية معينة على الناقد أن يستعين بها وهو بسبيل دراسة نص معين ، وهى خلفية لا تستخدم المفاهيم بطريقة ذاتية صرفه ، وانما تعتمد بشكل مباشر على طبيعة الاسلوب كمظهر مجسم للابداع الأدبى ، تتبلور فيه معظم عناصر هذا الابداع من عاطفة وفكر وخيال ، باعتبارها أدوات يتعامل معها الأديب ، كما يتعامل بها غيره من المتكلمين ، ولذا يجب ان تتميز بالوضوح فى ذهن مستخدمها وفى ذهن متلقيها ، وفى ذهن من يقوم ، أو يساعد على الربط بين الأدب ومتلقيه ومبدعه ، ونعنى به الناقد ، وكثيرا ما يبدو سوء الفهم نتيجة لاختلاف المفاهيم عند طرف من هذه الأطراف .

ولكى يقترب الناقد من المنهج الموضوعى فعليه أن يتخلص قدر جهده من خبراته الخاصة فى المجالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية . لكى يدخل الى النص من خلال صياغته ، وبهذا — وحده — يمكن أن يقدم تحليلا موضوعيا ، بحيث لا يرتبط هذا التحليل بنظرته الى الحياة ، وانما يرتبط بما فى العمل ذاته من طاقات وامكانات ، وقد يقوده ذلك الى الخروج من النص مرة أخرى بهذه الطاقات ليربطها بما طالبناه بتركه فى البداية ، فيزيد بذلك ثراء النص ، كما يزيد فى قدرتنا على ادراكه ادراكا جماليا .

ونعتقد ان هذا الادراك الجمالى هو الذى يمكنه ان يخلص النقد من عمليات الفصل والتمزيق التى تتناول دراسته من ناحيته الشكلية أحيانا ، ومن ناحية مضمونه أحيانا أخرى ، وهو تناول لا تقبله نظرية الاسلوب ،

---

(١) انظر الأدب وفنونه : ٧٣ .

ولا تتوافق معه ، من حيث كانت مرتبطه بالعمل الأدبى فى مجمله ، وفى كليته ، لأن الابداع العظيم لا يستمد عظمته من الأفكار وحدها ، أو من العاطفة وحدها ، ولكن عظمته تتمثل فى تبلور كل ذلك فى صياغته اللغوية ، التى تعتبر الاصل الموضوعى الذى يجب التنبه اليه ، فحقيقة العمل الأدبى من حيث دوافعه ، ومن حيث مكوناته يجب أن تخضع للمنهج الموضوعى حتى يقدم للقارىء فى صورته الحقيقية فيتمثله كيانا قائما بذاته تنتشر منه عوامل ربط وجذب ، ولن يتحقق هذا الا اذا قربناه من ادراكه بالنقد الواعى الذى يحدد أبعاد الأشياء ، ثم يرتادها بكشف دلالتها من خلال التعبير باعتباره أكثر الأمور وضوحا فى العمل

ولسنا بحاجة فى هذا المجال الى القول بأن مهمة النقد هى الوصول الى حكم تقييمى بالحسن أو بالقبح لأننا لسنا بسبيل محاكمة الأديب واصدار حيثيات للحكم الذى يصدر ضده ، كما اننا لسنا بسبيل فحص العمل الأدبى كوثيقة اتهام أو وثيقة براءة ، وانما نحن بسبيل فحص صلاحيات العمل الأدبى فى تركيباته اللغوية للكشف عن قيمها الجمالية بدءا من الجزء وصولا الى الكل • واذا كنا بسبيل فحص الصلاحيات فلا يغيب عنا بعض المزالق التى تحول هذه الصلاحيات الى عملية ذاتية صرفة ــ نحذر منها دائما ــ ولذا فان قانون اللغة يجب أن يسود وهو قانون يحتوى فى داخله على نظام وجوده وتطوره . على أساس ان اللغة تتضمن تلقائيا طبيعة مجتمعها وخواصه الفكرية ، وهى فى تفاعلها مع هذا المجتمع تصبح صورة حقيقية له من خلال مجموعة السمات والملامح التى تتميز بها لغة من اللغات فى نحوها وصرفها وأصواتها ، وربما كان هذا هو الذى جعل (كروتشه) يربط فلسفة اللغة بعلم الجمال لأن كليهما يتصل بالتعبير عن النفس ، حتى انه لا يمكن وضع الفواصل بين الحالة العقلية والتعبير اللغوى (١) •

وبمعنى آخر يمكننا القول بأن هناك اتصالا بين تكوين الجملة نحويا وتكوينها بلاغيا ، بحيث يمكن اعتبار وسائل التعبير المختلفة هى التعبير ذاته ، فالعمل الأدبى ــ وان احتوى على عناصر متعددة ــ فهو فى النهاية لا يكتب الا باللغة ، ولذا فان كروتشه يؤكد فى الحاح على الا نفصل بين اللغة وفلسفة الجمال لانهما غير مختلفين ، وعلم اللغة هو الذى يتخذ من التعبير موضوعا له ، وهذا التعبير قائم على امكانات اللغة التى لا تنكر •

(١) الاسس الجمالية فى النقد العربى : ٣٣٢ •

وربما قادنا القول باتصال التعبير بالحالة العقلية الى ادراك تجدد اللغة ونموها فالمشاعر المتجددة تحدث تغييرات مستمرة فى الصوت المعنى ، وبهذا نرفض ما يقال عن وجود لغة نموذجية يمكن قياس العمل الأدبى اليها ، لأن هذا معناه جمود الفكر وتحجره ، وهو أحد المزالق التى يجب ان يتنبه لها الناقد الاسلوبى ، ذلك ان المبدع ينطلق فى ابداعه تبعا لانعكاس ما حوله على نفسه ، ثم يبلور ذلك فى صياغة جمالية تتوازى فيها جوانب الصحة مع جوانب الجمال ، وليس من المحتم أن يأتى الجمال من وراء الصحة دائما ، فقد يكون الترتيب صحيحا من حيث النحو والصرف ، ولكنه يفتقد الجمال التركيبى ، أو يفتقد المزية والفضيلة – كما يقول عبد القاهر الجرجانى – وهذه المزية تعبر عن نفسها بالاختيار – أولا ثم التوزيع ثانيا ، وهو ما تعرضنا له بشىء من التفصيل خلال حديثنا عن علم المعانى ٠

ويمكن للناقد الاسلوبى أن يتحرك من خلال النظام اللغوى وما فيه من امكانات استبدالية بحيث يكون تحليل الجملة مرتكزا على طبيعة تنظيم مفرداتها ، وما يحتمله هذا التنظيم من قيم دلاليه ، وما يحتمله من قيم صوتية ، وما تظهر فيه من قيم الموافقة والمخالفة ، وهى أمور يمكن ادراكها من مفهوم (المزية والفضيلة) عند عبد القاهر ٠

وهذا التحرك الذى ألمحنا اليه لا يغفل – بالضرورة – نمو اللغة وتطورها ، ولا يتجمد أمام وضعية معينة ، كما حدث فى النقد اللغوى القديم ، لأن خطورة هذا – كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل – (١) يكمن فى تثبيت بعض الاصول وأخذ الشعراء بها ، وهو اتجاه شغل حيزا كبيرا فى كتب النقد العربى القديم ٠

واذا فهمنا المقصود بوضعية اللغة على انه ما يتصل بنحوها وصرفها وعروضها وقافيتها وأصواتها ، كان من السهل أن نرد كثيرا من النقد القديم لهذا الأساس الذى تحكم فى الشعراء كوسيلة متميزة لنقدهم ، وهذا أيضا من المزالق التى يجب أن يتنبه اليها الناقد الاسلوبى ، لأن القول بهذه الوضعية يعطى مفهوما ثابتا لطبيعة الصياغة ثم لعملية الابداع ، وأى خروج عليها يعيب صاحبها بانتهاك وضعية لغته فيفقد – تبعا – قدرته على الخلق الدائم ، كما يفقد قدرته فى عملية التوزيع ، بحيث يصبح الخروج – هنا – نوعا من العبث ، لا نوعا من

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ٣٣٨ ٠

الابداع . وربما كان هذا المنزلق الخطير هو الذى دفع ببعض الشعراء والكتاب الى الدوران فى وضعيات صوتية ودلالية كانت بمثابة المفتاح البلاغى الى المحسنات أو علم البديع .

وربما لو عدنا الى ما قاله عبد القاهر فى النظم لوجدنا عنده دقة حس عندما ألمح لوجود خاصية نحوية لكل نوع أدبى ، بل ولكل شاعر مبدع ، وهو بذلك يفسح المجال فى النظم الى الخروج من هذا الاطار الوضعى الضيق ، الى التحرك الواسع ، لا فى حدود النحو التقعيدى ، وانما فى حدود النحو الجمالى ، والذى تأتى منه امكانات لا حصر لها ، بل والتى تتيح للمنشىء خلق امكاناته فى بعض الاحيان ، وربما كانت (الضرورات) نوعا من هذا الخلق .

وطالما أدركنا خطورة هذا المنزلق ، فان النقد الاسلوبى يجب ان ينطلق من فردية الاستعمال ، وهى فردية تعطى للصياغة خصوصية ترتبط بصاحبها ندر أن تتكرر من أديب لآخر ، لأن الاستعمال الفردى يتميز بقدرته الواعية التى تكسبه حياة تختلف باختلاف تركيب الجملة ، وباختلاف ترتيب أجزائها ، واكتساب مفرداتها كثيرا من الابعاد الدلالية بحيث يعز تكرار هذا النمط ، ليس من أديب لآخر ، بل من جملة لأخرى ، فما بالك اذا كنا بصدد الترجمة من لغة الى لغة .

ويبدو ادراك هذه الحقيقة واضحا عند (بول فاليرى) الذى رأى استحالة الترجمة ، وخاصة فى العمل الشعرى ، بل أكثر من ذلك هناك استحالة فى نقل قصيدة من صورتها الشعرية الى صورة نثرية من لغتها (١) ففردية الاستعمال اذن هى أساس النظر النقدى للغة الشاعر الخاصة .

لكل هذا لا نجد مبررا للمحاذير التى وضعها الدكتور محمود عياد أمام مناهج الإسلوبيـة فى مجال النقد (٢) فعندما تعمد الاسلوبيـة الى (التشفير) بعدد من الصيغ على أساس العلاقات التى بين هذه الصيغ ، الكامنة فى النظام اللغوى ، عندما تعمد الى ذلك لا تغفل أبدا طابع الفردية المتمثل فى هذا (التشفير) وليس كل نمط تعبيرى يعتمد بالضرورة على خاصية الخرق المحدد ، بل انه قد يبتعد تماما عن الخرق أو الانتهاك الى الأداء المألوف الذى تتوفر فيه المنبهات التعبيرية ، والتى تتيح ابراز النية الجمالية فى الصياغة ، بل ان التكرارية نفسها قد تمثل جانبا ابداعيا فى

(١) الاسس الجمالية : ٣٤٩ .

(٢) انظر : فصول ٣ يناير سنة ١٩٨١ : ١٢٩ وما بعدها .

الأداء لا يقل أهمية عن (الخرق) ان لم يجاوزه في بعض الاحيان ، فالمصادرة على الاسلوبية باعتبارها مرتكزة على نوعية جمالية معينة فى الأداء أمر لا مبرر له أمام الاحتمالات الواسعة المتاحة أمام قدرة المبدع لخلق الصياغة الفنية الجمالية .

ومع موافقتنا على القول بأن الصيغ البيانية واللغوية ليست الا خاصية من خصائص العمل الأدبى ، نقول أيضا بأن هذه الصيغ البيانية ليست عاجزة عن التعامل مع الجوانب الاخرى من مثل الحبكة ورسم الشخصية ، والافكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية لان كل هذه الامور لن تصور الا باللغة ، فهى وسيلتها وأداتها ، بل هى الخلق ذاته ، ولا يمكن أن نصادر على أى باحث اسلوبى فى الافادة من بعض الاتجاهات ، شريطة الا يدخل بهذه الافادة على النص فيلوى عنقه ويخضعه لكثير من المسلمات التى قد لا تتوافق معه ، وانما من الجائز ان يخرج من النص ببعض هذه المنطلقات ، لأن العلاقة بين الامكانات الاسلوبية ومجموع العمل الأدبى يمكن ادراكها اذا نظرنا الى ربط هذه الامكانات بالبنية الكلية للنص ، بحيث تكون خواص الجزئيات المركبة متمثلة بشكل آخر على المستوى الكلى ، بل ان هذه الامكانات الجزئية يمكن اعتبارها مدخلا الى القانون الأكبر الذى ينظم الأداء فى النص بأكمله .

ولا يجوز أن نقف عند المفاهيم الاسلوبية كما بشر بها دى سوسير ، وكما نظمها جاكبسون ، وانما يجب أن نعطى للاضافات الأخرى التى قدمها رواد الاسلوبية أهميتها فى تشكيل نسق الأداء ، وما يتبعه من اكتشاف دلالة بروز هذا النسق وتميزه ، مما يمهد لرصد التغيرات التى تطرأ على العمل الأدبى بعد اكتماله ، من حيث يمكن القول بأن الخواص الجزئية للنسق تكاد تذوب تدريجيا فى خواص العمل كله بما يحتويه من أبعاد فنية فى الشكل والمضمون على سواء ، وهى أبعاد تتمثل فى الجملة أولا ثم تنتقل منها الى مستوى النص فى وظائفه وأعماله وسرده ومعناه ثانيا .

وليست مهمة الناقد الأسلوبى هنا هى الكشف — فقط — عن كل مستوى من هذه المستويات وترجمتها فى صورة أخرى أكثر وضوحا وأسرعا فهما ، لأننا نقول بأن النص ذاته أكثر وضوحا من أى شرح أو تفسير ، وانما يمكن تبين المهمة الحقة فيما يقدمه من دلالة وراء صياغة النص ، بحيث يمكن القول بأن الناقد يقدم لغة النص مرة أخرى بشكل أكثر توضيحا لعلاقاتها ، اعتمادا على تماسك المستويين ، ومن هنا لا يستطيع

الناقد أن يقول ما يعن له ، لأن وظيفة الكلمة ودلالتهـا هي سيدة الموقف على الدوام •

ويجب التيقن من أن نجاح المنهج الاسلوبى يقوم على فرضية أساسية هى كون العمل الادبى كله دالا تقوم فيه كل جملة بوظيفة كالكلمة المفردة تماما ، بحيث تتجمع من وظائفه الجزئية كلية النص ، وعلى هذا تذوب ذاتية الناقد نظرا لأنه محكوم بطبيعة هذه الوظائف وصلتهـا بالسياق العام ، وصلتها بمنطق النص ذاته ، فالدقة الموضوعية أمر متاح طالما وضعنا فى الاعتبار الشروط الدلالية للعمل الأدبى •

وليس هناك أية مخاطر تجعلنا نتوقف أمام محاولة تطبيق النموذج اللغوى العام على نموذج لغوى خاص ، لأن هذا التطبيق يعتمد بالدرجة الأولى على فردية الصياغة التى تنبع من العمل نفسه ، أو بمعنى آخر يعتمد على التبادل بين اللغة والكلام وما يأخذه الثانى من الأول •

ولا يجب أن نتوقف أمام القول بأن التحليل الاسلوبى لا يستوعب جميع الخواص والظواهر اللغوية للنص الأدبى ، فالحق ان مثل هـذا القول يتغاضى عن كثير من المنجزات الاسلوبية فى هذا المجال ، وهى التى فجرت الطاقات التعبيرية الكامنه فى صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى الى حيز الموجود اللغوى بكل مستوياته من ابنية بلاغية تتمركز فى التركيب ثم تتجاوزه الى كلية النص •

ولقد قدمت الاسلوبية جهـدا وفـيرا فى مجال التوصيف اللغوى للنص ، محاولة بذلك ترشيد النقد الأدبى ، وتثبيت أحكامه من خـلال الأسس العلمية الموضوعية التى تتيح تبين القيم الجمالية تبينا واعيا ، وفى سبيل ذلك استعانت ـ بجانب التنظير ـ بكثير من النماذج التطبيقية كما وكيفا ، وكل ذلك أمر لا جدال فيه ، وانما يأتى الجدل فيما استعانت به الاسلوبية من مادة لغوية حيث قيل بأنها مادة غير محايدة ولا تنفصل عن ذات مدركها وانها تقوم أساسا على حدس الناقد ورؤيته الخاصـة ، أو حساسيته النقدية (١) •

والحقيقة ان اللغة يجب ان تكون فى مفهومنا هى المادة الأولية التى يستخدمها الاديب ، واذا كان الامر كذلك ، فان النقد الادبى يجب ـ هو الآخر ـ ان يستعين بلون من المعرفة اللغوية التى ترتكز على منطلقات علم اللغة ، حتى يمكنه تبين كيفية اقامة هذا البناء اللغوى الأدبى ، فمجال الابداع ومجال النقد يكادان يتكاملان بل يتوحدان فى كون العمل الابداعى صياغة لغوية والنقد الادبى صياغة حول الصياغة الاولى •

---

(١) فصول ٣ : ١٢٩ •

ولا يمنعنا هذا من القول بامكانية عزل المجالين وتحديد مصطلحاتهما بدقة ، فالأدب أثر فني ينتمي الى عالم الفن من جانب والى عالم اللغة من جانب آخر ، والنقد أثر لغوي يستمد وجوده من المجال الأول ، وعليه ان يكون في حالة تنبه وحذر خوفا من الوقوع في مخاطر الذاتية والرؤية الشخصية ·

وكل ما يمتلكه الناقد من خبرة بالتراث الثقافي والأدبي ، وما يمتلكه من حساسية نقدية ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فني ، قد يكون ــ بلا شك ــ مؤثرا في مهارته اللغوية المكتسبة ، على شرط أن يدخل النص من خلال هذه المكتسبات ، أما وقد تفادت الاسلوبية ذلك بمنهجها التي اعتمدت فيه على ركائز محددة في البعد الدلالي ، والبعد التعبيري ، والبعد التأثيري ، فان جوهر المشكلة يتمثل اذن في تجاوز الانطباع الذاتي ــ الذي يمكن أن يخدعنا ــ الى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها البناء الكلي للنص ، وهو أمر اذا تحقق أصبحت هذه الأمور الذاتية وما يتصل بها من خبرات ومكتسبات شيئا زائفا يتنافى مع ما في الأثر لأدبي من موضوعية ، على الرغم من أن هذا النص ليس شيئا موضوعيا ·

ولا يمكن في هذا المجال القول بأن ما في النص من جوانب دلالية وسيمائية أمور ندت عن الاسلوبية في تعاملها مع النص (١) ، اذ هي تقوم على مباحث علم اللغة وهو النبع الذي استمدت منه الاسلوبية جل مناهجه ، كما أنها أمور لا تنفصل أصلا عما تعاملت معه الاسلوبية على مستوى الجزء أو الكل ، بل يمكن القول بأن هذه الأمور قد خصبت الدراسة الاسلوبية ، وأتاحت ــ من ثم ــ للناقد أن يتعامل مع النص من جوانب أخرى من خلال نظامه اللغوي ورموزه ومدى تماسكهما ، مما ساعد على اعطاء النص دلالته الحقيقية وأبعاده عن المتاهات الميتافيزقية ·

وسواء كانت مكتسبات النقد الأسلوبي جاءت من وراء مباحث الاسلوب ، ومن خلال مناهج اللغويات ، أو أن هذه المناهج اللغوية قد تأثرت باتجاهات النقد وأصوله ، فان المقدمتين تؤديان الى نتيجة واحدة ، فقد أصبح هذا لنقد متمثلا في دراسة نصية وممثلا لنظرية لغوية في ادراك النص بكافة مستوياته ·

بل ان النقد أصبح نابعا ــ كما يقول جيرو ــ من الأثر الأدبي ، بحيث أصبح هذا الأثر المتعين نقطة انطلاق للبحث دون تعويل على جهة قبلية من جهات النظر خارجه ، واذا كان النقد في حاجة الى بعض المقولات فعليه ان يستنبطها منه دون سواه ·

---

(١) فصول ٣ : ١٣٠ ·

ولكن جيرو لا يغفل روح الخالق الاصيل للنص التي تمثل مبدأ التماسك الداخلي فيه ، وهي روح تشبه أن تكون نظاما شمسيا تنجذب نحوه سائر الأشياء ، وعلى ذلك فان كل جزئية في النص يجب ان تؤدى مهمتها نحو التوغل فى مركز النص بناء على قاعدة التكامل التى تحكمها ، وبهذا يمكن رؤية التفاصيل أو الجزئيات فى شكل كلى ، وقد تكون لأى جزئية أهميتها بحيث لا تلغيها النظرة الكلية ، فقد يكون فيها مفتاحا الى النص كله على أساس قدرتها ـ من حيث هى مؤشر مشترك ـ على تفسير كثير مما نلحظه فى النص • ويواصل جيرو عملية التدرج والصعود حتى يجعل أنواع الادب في شكل نظم شمسية تنتمى الى نظم أخرى أوسع منها نطاقا ، مما يتيح أمامنا ادراك وجود مؤشر مشترك يدل على جملة الآثار الأدبية فى عصر بعينه ، أو لأمة بذاتها ، ولا يغيب عن جيروضرورة احاطة النقد الاسلوبى بجو من التلطف ، اذ لا يمكن استيعاب الأثر الأدبى الا من داخله ، ومن حيث هو كل ، وذلك ما يستوجب هذا التلطف والتعاطف معه • وقد تجسد هذا المنهج النقدى الاسلوبى بشكل واضح فى دراسة (سبتزر) ل (سيرفانتس cervantes و) فيدر Phédre و (ديدرو Diderot و (كلوديل Claudel و (باربوس Barbusse و (جيل رومان J. Rumains وغيرهم •

وربما كان هذا المنهج الذى قدمه سبتزر هو ما يمكن اعتباره مدرسة حقيقية فى النقد الأسلوبى ، وهو منهج حاول فى بعض جوانبه تدارك ما أخذه البعض على الاسلوبية من قصور •

كما قدم داماسو ألونسو اضافته فى التحليل الاسلوبى على أساس العلاقة بين الدال والمدلول ، كما نجد عنده اضافة أخرى فى التماس الطاقات المتصلة بالوجدان والخيال والذكاء من اللغة ذاتها ، بل يمكن أن نجد عند غيره من الاسلوبيين ـ أيضا ـ من يوسع مجال حركته النقدية لتتصل بالبحث وراء الصورة عن المنزع الجوهرى فى موقف المبدع من الحياة ورؤيته للعالم ، مثلما نجد من يبحث عن علاقات الفنون من عمارة وتصوير وغيرهما بالأدب من حيث كانت جميعها وسائل للتعبير عن موقف تاريخى واحد تتطور أساليبه فى اتجاه متماثل (١) •

وعلى مستوى الدراسة العربية نجد محاولات تحويل البحث البلاغى الى بحث أسلوبى تنهج الى ربط بعض الظواهر التركيبية بتنويعات على

(١) La stylistique-Pierre Guiraud, p.u.f. 7e édit -1972 : 81-90

العاطفة والفكر والخيال مع اعطاء العبارةاللفظية كيانا مستقلا كما عند الزيات والشايب ، وهى بهذا تحيل الأثر الأدبى الى جزئيات تعود وتترابط لترى فى الأدب انه الكلام الذى يعبر عن العقل والعاطفة (١) ، ونلمح هنا مفارقة منهج الرجلين لمناهج الاسلوبية عندما أقاما الأدب على عناصر متعددة منها عنصر الاسلوب ، والصياغة اللفظية بينما رأت هى أن النص الأدبى يئول فى النهاية الى التعبير ، بل يطابقه . فليس الفن الا وجها من وجوه التعبير » (٢) .

ولنا أن نعيد طرح تساؤلنا الذى بدأنا به هذا الفصل مرة أخرى ، وبصورة أخرى فنقول هل أصبحت الاسلوبية نظرية متكاملة في النقد الأدبى؟

ان طرح السؤال على هذا الوجه يقتضى عرض أساسيات نستخلصها من خلال ما تعرضنا له ، وهى أساسيات توفر قدرا كبيرا من اتاحة فرصة الاجابة المنصفة . بداية لا بد وأن نفترض قيام الدراسة النقدية فى الأدب على قواعد تتميز بالدقة التى تتميز بها كثير من العلوم الاخرى ، ولن يتم ذلك الا بوضع النص الادبى تحت مجهر يكشف لنا نظامه النابع من ذاته ، بحيث يمكن القول بأن النقد ابتعد عن العفوية والاغراق فى الذاتية ، كما ابتعد عن الجدل الذى يديره الناقد مع نفسه ثم يحمله للنص فيضل ويضل ، لأن خاصية الناقد الأصيل تبدو فى قدرته على فصل الأشياء عن ذاته فيتمكن من رؤيتها على حقيقتها لا كما يريد هو أن يراها . لأن كل عمل فنى يشكل وحدة قائمة بذاتها وفى ذاتها ، واذا كان الأمر كذلك فان مسألة الحكم بالحسن أو بالقبح تصبح أمرا غير وارد ، لان النظر الى الصياغة بكل جزئياتها انما يكون بمقدار تناسبها وتوافقها لا بمقدار جودتها ورداءتها ، وعلى هذا يمكن النظر الى كثير من منجزات النقد العربى القديم فى مجال اللفظة بشىء من الشك فى جدواها بالنسبة للعمل الأدبى ، وقد حاول عبد القاهر تدارك مثل ذلك عندما نظر الى اللفظة من حيث تناسبها أو عدم تناسبها باعتبار موضعها فى التركيب ، وليس باعتبار ما فيها من حسن أو قبح ذاتى ، فلا حكم بفصاحة لفظة مقطوعة ومرفوعة من الكلام الذى هى فيه ، ولكن يجب لها ذلك موصولة بغيرها ومعلقا معناها بمعنى ما يليها (٣) .

---

(١) الاسلوب : ١٢ ، ١٣ .

(٢) التركيب اللغوى : ١٥ .

(٣) دلائل الاعجاز : ٢٦٧ .

وبما أن العمل الأدبى محكوم بنظامه الداخلي فليس للناقد اذن أن يعتمد على الحدس فى مجال ادراك هذا النظام ، بل عليه التزام الحياد أمام ما يواجهه ، كما أن عليه توقيف حركته ليتمكن من اكمال • هذا الادراك ، فسرعة حركة الأشياء دائما تعطى رؤية خاطئة ، وتوهمنا بغير حقيقتها ، وتوقيف هذه الحركة يقتضى دراسة النص فى فترة زمنية محددة ، ولأديب محدد ، وداخل شكل فنى مميز ، وليس معنى هذا كله أن يتحول النص الى معادلة رياضية ، فهو وان أخذ منها الدقة والوضوح ، فانه يضفى على ذاته الحياة اللغوية التى تتغذى على مكوناتها ، فالأثر الأدبى يفرز نظامه بحيث تشير كل جزئية فيه الى ذاتها فى توافق مع بقية الأجزاء ، فيتمثل فى هذا الأثر الجزئى والكلى ، والخاص والعام فى تناغم يؤكد جماليات التعبير • وعملية الخلق والابداع تبدأ بالنص ـ وهذا أمر بديهى ـ وانما تأتى التفسيرات النقدية ذات الايدلوجيات المختلفة من نهاية النص ، ومن هنا كان على النقد الاسلوبى ـ فى محاولة تعديل المسار ـ أن يبدأ من منطقة التحرك الاولى ليتوقف عند نقطة النهاية ، وبهذا تتوافق حركة النقد مع حركة الخلق والابداع وتتوازى الحركتان لتؤكدا أدبية الصياغة من خلال نظامها ، ونسق علاقاتها ، وهذا لا ينفى عملية التواصل بين النتاج الأدبى المتزامن ، فكل صياغة لا بد وأن تستمد عونا من صياغة أخرى قد تشابهها أو تختلف عنها ، ولكنها تعطى لنفسها فى النهاية استقلالا وتميزا يستمد قوته من نفسه •

ويمكن ان ندرك من وراء ذلك ان عناصر الصياغة لا تشير الا الى نفسها ، ويمكن للناقد ادراك هـذه الاشارة وتحديد مدلولها بما لا يخرج عن اطارها الذى برزت فيه ، مع الافادة بالتقاط العناصر المميزة فى شبكة العلاقات وابراز دورها فى التركيب تفاديا لما يمكن الوقوع فيه من الحصر داخل حلقة الصنعة اللفظية والتلاعب بالكلمات ببراعة ومقدرة تفتقد أى مداول تعبيرى ، وهذه العناصر يمكن الوصـول اليهـا عن طريق الدلالة واتصالها بالمعنى العام بتحليلها لغويا •

وعليه فان مسألة التقييم تصبح أمرا بعيدا عن المنهج العلمى الذى لا ينظر الى الحسن أو القبح ، بل لا يرى اختلافـا بينهما ، وانما يأتى الاختلاف من تمايز الانواع دون اهتمام بتقييمها •

والتمايز النوعى محكوم بمنهجية موضوعية تستمد عناصرهـا من قانون الأثر الأدبى الذى تعبر عن كينونته ، فالأدب كما يقول فاليرى : ليس الا نوعا من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية ، ولا يمكن

ان يكون شيئا آخر ، فهو يستخدم الخصائص الصوتية والامكانات الايقاعية للكلام ، مما يغفله القول العادى المألوف ، ولكن الأدب يصنفها وينظمها ويبنى عليها استعمالاته الفنية ، كما ينمى الآثار التى تترتب على توافق الكلمات وتعارضها ، ويخلق منها أنظمة متبادلة ، فاللغة هى قمة الابداع الادبى والفنى ، وأى عمل من هـذا القبيل لا يعدو أن يكون استثمارا لامكاناتها وتوفيقا لكلماتها وأنظمتها التى خلقت من قبل (١) ٠

نتوصل من هـذا الى وجود لون من النقد يرمى الى الدقة والتحديد والملاحظة المستمرة لتأثير اللغة فى جماليات العمل الأدبى ، والبحث عن وجوه هذه التأثيرات فى التعبير ، بحيث لا يغفل ما فيها من ايحاء يساعد على اعطاء الكلمات قدرة نفاذة ، وهى قدرة تؤكد التميز الواضح بين اللغة العادية واللغة الابداعية ٠

ولاهمية الصياغة عند فاليرى ـ فانه يوجه اللوم الى مناهج الدراسة والنقد التى لا تقدم سوى حياة الشعراء وتاريخهم والمدارس الفنية التى ينتمون اليها ، مما يجعل الانسان فى تساؤل دائم وأين النص الأدبى فى كل ذلك ؟ وما الذى نفيده من قراءة النص اذا لم يعطنا ما فى ذاته ؟ فنحن نريد مواجهة النص بفهمنا للغته لا بفهم الناقـــد وعقله ، فنستحسن ما يستحسن ، ونستقبح ما يستقبح ، ونخطىء اذا أخطأ ونصيب اذا أصاب ، فيصبح النقد بهذا عقبة ، أو حاجزا بين المتلقى والنص ٠

وربما لهذا أيضا كان يسخر فاليرى من هذه المحاولات التى تدور بعيدا عن النص ، ويرى ان لها مجالا آخر ووقتا آخر يأتى اذا ستطاع الناقد الحق اكتشاف البناء اللغوى للنص ، بحيث تصبح امكانات الناقد وحدسه وحساسيته عوامل هامشية لا يجب أن تنصب على عملية الخلق والابداع بأى حال من الاحوال ٠

ويمكن أن نضيف الى ما قاله فاليرى ان العمل الأدبى ليس تعبيرا عن المجتمع ، كما انه ليس تمثيلا لحياة الأديب ، ولذا كان من العبث التركيز على تحولات التاريخ والتحليلات النفسية ، والدراسة الاجتماعية فى ايضاح الاثر الادبى ، لان كل هذه الامور لن تضيف شيئا حقيقيا فى معرفة النص ذاته ، لانها أصلا لم تدخل فى تكوين هذا النص ، وهى قد تضيف الى معارفنا الشىء الكثير والمهم ، ولكنها لا تساعدنا على رؤية العمل الأدبى كما هو فى حقيقته ، وهى الوظيفة الاساسية للنقد ٠

---

(١) نظرية البنائية : ٢٤٥ ٠

ينضاف الى ذلك أن الرؤية الحقيقية مرهونة بتوجيه العناية الى التراكيب ، وخاصة تلك التي تأخذ طابعا ابتكاريا ، والتي يمكن أن نرى صورة منها في مباحث البلاغة القديمة ، ففي (البيان) يأخذ المجاز طبيعة ابتكارية تقوم على تخطي المواضعة اللغوية وانتهاكها ، وفي (المعاني) نجد قابلية التركيب لتحرك جزئياته ، فيحدث هذا التحرك أمورا قد لا نألفها في الصحة اللغوية ، برغم انها تقوم بدور رئيسي في الأداء الفني تتيح للالفاظ أن تفضي بمكنونها في السياق ، فتكون منبها فنيا يتجدد بتكرارها من سياق الى سياق آخر ، دون ان يخل ذلك بشيء من نظام العلاقات الداخلية الممكنة .

وهذه العلاقات تتحول وتتجدد وتكتسب طبيعة ابتكارية تند عن حساسية الناقد وحدسه ، فالكلمات تتوالى في تداع وتعطي أشكالا متآلفة فتخرق اطار اللغة ثم تستقر في أوضاع جديدة ، وقد تصبح هذه الأوضاع بتكرارها نمطا مألوفا يحتاج الى مبدع آخر يكسبها الحياة بادخالها في سياقات أخرى متغايرة متقطعة الصلة عن السياق الأول حتى ليمكننا القول ـ مع عبد القاهر ـ ان لكل مبدع مجالا نحويا يتحرك فيه من خلال مفهوم النظم .

ولو توقفت مستخلصاتنا عند هذا الحد نكون قد اغفلنا جوانب تتصل باجابتنا على السؤال المطروح عن تحول الاسلوبية الى نظرية كاملة في النقد ، لأن كثيرا من مباحث الاسلوبية امتزجت بتيارات مغايرة تشد الاسلوب الى مبدعه طورا ، والى متلقيه طورا آخر وتركز على النص ذاته طورا ثالثا ، وان كانت جميعها تستمد عطاءها من حقيقة الاسلوب وجوهره ، وهذا بدوره أوجد نوعا من التداخل بين اختصاصات البحث الاسلوبي واختصاصات النقد الادبي ، ثم تداخل هذين الاختصاصين مع علم اللغة ، وربما ساعد هذا التداخل على افراز النقد الاسلوبي ، مفيدا من هذه الاختصاصات اذا وافقت مناهجه التي ترى في النص الأدبي ـ كما يقول المسدي ـ صياغة مقصودة لذاتها ، وصورة ذلك ان لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعي بمعطى جوهري لانه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسني في كلتا الحالتين وبينما ينشأ الكلام العادي من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة ، نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعي وادراك ، اذ ليست اللغة فيه مجرد قناة لعبور الدلالات ، وانما هي غاية تستوقفنا لذاتها ، فالخطاب الادبي لا يبلغنا أمرا خارجيا ، وانما هو يبلغ ذاته ، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت (١) .

---

(١) الأسلوبية والأسلوب : ١١٢ .

وبما أن النص قد اعتبر كيانا مستقلا نتج عن وجود علاقات معينة بموجبها أصبح له قوام فنى ، يمكن اعتباره ــ على هذا ــ أثرا ذا سياج لغوى يحيط به ، ومعنى هذا ان انتقال الناقد من النص الى مبدعه انما يكون بالنظر الى قدرته على اختيار الألفاظ فى ضوء ادراكه لطبيعتها وتأثير ذلك على الفكرة ، وبالنظر الى تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة ، مما يجعل الصياغة مرتبطة بأديب معين ، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من الأدباء ٠

أما اذا انتقلنا الى جانب المتلقى فانما يكون من خلال ادراك ان التعبير عن الفكر يتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة ، فهى تمثل لونا من الوان الاتصال ، وذلك بافتراض مسبق لوجود نشاط مرسل من المتكلم ، ونشاط مستقبل من المرسل اليه ، وقد يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصا ، ولكنه ــ غالبا ــ ما يضاف اليه الرغبة فى التأثير على المرسل اليه ، فكل جماليات النص تمثل وسيلة أكيدة لكسب مودة القارىء وانتسابه الى هذا النص ٠

يبدو من طرحنا للمستخلصات السابقة أننا اقتربنا من تحديد الاجابة على تساؤلنا ، ان لم نقل قد أمسكنا بها ، وذلك باعتبار أن الاسلوبية قد خطت لنفسها وسط تيارات النقد المعاصر طريقا له معالمه والتى تتيح لمتعاطى النص الأدبى معالجته معالجة اسلوبية نقديه ، من حيث كان عماد النقد المشروع هو التسليم أولا بصحة المنهج الذى يسير عليه ، واعترافه بقيمة هذا المنهج فى دراسة العمل المنقود ، فاذا تحقق ذاك التسليم وهذا الاعتراف أصبح مشروعا تطبيقة بكل أبعاده من خلال الصياغة اللغوية ٠

واذا كان النقد أساسا يقوم على مناقشة الأساليب مستعينا بوسائل مختلفة فلسفية ودينية ومنطقية وجمالية ونفسية واجتماعية ، نقول اذا كان الأمر كذلك فما الذى يمنعنا من الاعتراف بمشروعية الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى ؟ وما الذى يعوقنا عن القول بأن الاسلوبية ــ اليوم ــ أصبحت منهجا متكاملا فى النقد الأدبى ؟ ان الذى نتصوره هو وجود اشكالية زائفه جاءت من وراء تغيير صيغة التساؤل السابق بجعله على الوجه التالى : هل يمكن للاسلوبية ان تعوضنا عن النقد الأدبى ؟ وهل يمكن أن تعطينا منظورا شموليا يتيح لها أن تحل محله ؟ ٠

أقول انها اشكالية زائفة من منطلق تصور البعض ان الأسلوبية انما جاءت لتسلب حقوق كل الاتجاهات السابقة فى النقد ، ومصادرة حقها

فى الحياة ، وهذا التصور ليس ظالما للاسلوبية فحسب ، بل هو فوق ذلك يحاول وضعها فى خصومة مباشرة مع الاتجاهات الاخرى ، وكانما الأمر أصبح أما أن تكون أو لا تكون ، والحق ان النقود التى ظهرت منذ عرف معنى النقد توالت فى الزمن ، وحاول كل منها أن يثبت أقدامه بما يقدمه من أسس منهجية وحجج موضـــوعية . محاولا كسب المجال بين تيارات النقد المختلفة ، ولكن الذى نلمسه بعد كل هذا ان هذه المناهج النقدية عايشت الأدب واتصلت به ، بل ربما حاولت فى بعض الاحيان أن تقترب من غيرهــا اصنع اتجاه جديد قادر على معــالجة النص الأدبى واستخراج ما فيه وتوصيله الى القارىء بشكل ملائم ٠

فالمنهج النقدى التاريخى ــ مثلا ــ حاول أن يستمد من علم الاجتماع كثيرا من المعارف لتساعده فى أداء الدور المنوط به ، والمنهج النفسى أفاد كثيرا من الاتجاه اللغوى ، واستمد من الصياغة ما يســاعد على كشف الابعاد النفسية للأديب ٠ وهكذا كانت الافادة سمة ميزت حركة النقد على مر التاريخ ، وربما قلنا ان الصعوبة الحقيقية هى أن نجد اتجاها نقديا خالصا لمذهبه ومنهجه دون الاتصال بالمعارف الانسانية فى كافة المجالات ٠

واذا كان من المسلم به أن الاتجاهــات النقدية كثيرة ومتنوعة بما يوحى بخصوبتها وتكاملها ، فان ذلك لا يعطل ــ من وجهة نظرنا ــ ظهور اتجاه جديد يحتل مكانه بجوار غيره من النقود ، ويبدو أن الفيصل النهائى فى هذا المجال سيكون مرجعه للأدباء أنفسهم ، فمن خلال حركتهم الابداعية تتكون لهم ذوات مستقلة قد تربطهم باتجاه معين فى النقد ، علما بأن هذا الربط لن يكون عامل شقاق وخصــومة ، بل ربمــا أتاحت لنا الرؤية المستقبلية ادراك التواصل الحتمى بين مجالات الابداع برغم تعدد مجالات الانتماء النقدى ٠

ولعلنا نخرج من وراء ذلك كله الى القول بأن وجود النقد الجامع المانع أمر على درجة كبيرة من الصعوبة ، ان لم نقل الاستحالة ، لأن كثرة المذاهب أدى الى تداخلها حتى وجدنا قمم النقد فى العربية وغــير العربية يتسع مفهومهم للنقد حتى شمل عدة اتجاهات تحت اتجاه واحد ٠

فليس لنا اذن أن نتوقف عند مفهوم واحد للنقد ، ذلك أن نمو العقل البشرى وتطوره واكتسابه كثيرا من المعارف والعلوم ، قد يتيح له كشفا آخر وآخر فى مجال النقد ، واذا قلنا بافادة النقد من المنهج العلمى ، فان هذه الافادة تؤكد تدفقه بحيث يضيف فى كل مرة شيئا جديد الى ما سبق

كشفه ، وقد تكون الاستعانة بغير الأمور الأدبية أمرا واردا تفرضه طبيعه النص ، أو طبيعة النوع ، ومن المسلم بــه أن الكتابات النقدية الحديثة وصلت في تنوعها وتداخلها الى ما لم يخطر على بال النقاد القدامى ٠

ولكن الأمر الذى يجب ان نتفق عليه أن الهدف الاصيل للنقد هو معالجة النص ذاته ، ذلك باعتبار الخطاب العادى شفافا يكشف عما وراءه من المعنى ، وكما يقول تودروف عنه انه منفذ بلورى لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر ، بينما يتميز عنه الخطاب الادبى بكونه ثخينا غير شفاف ، يســتوقفك هو نفســه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه ، فهو حاجز بلورى طلى صورا ونقوشا والوانا تصد أشعة البصر أن تتجاوزه (١) ٠

واللغة تلعب دورها الأساسى حتى أصبح النص لغة من لغة ، ومبدع الأدب ينطلق أصلا من ثروة لغوية يختزنها فى رصيده المعجمى فيصنع منها لغة جديدة ، فكأن المســألة أصبحت تحول اللغــة من حــالة الى حالة أخرى ، وليست خلقا من عدم ، وهذا التحول تتجلى فيه عملية تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف ، وتطهيرها من الممارسة اليومية التى تصيبها بالابتذال ، وبعث الحياة فيها من جديد بعد أن جمدها الاستعمال النفعى المتكرر ٠

وبهــذا يمكن أن نعترف باستقرار الأسلوبية كنظرية أساسية ــ ضمن نظريات أخرى ــ فى دراسة النص عامة واسلوبه على وجه أخص ، وان كان هذا لا ينفى ــ من وجهة نظرنا ــ انها أقرب الى الصحة من غيرها باعتبار تركيزها على العمل ذاته ، ولن يعيبها فى هذا المجال أن تركت أبعادا أخرى للعمل الأدبى تتعرض له مناهج نقدية أخرى ، فليس من هم الاسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه ــ مثلا ــ كما انها لا تتدخل فى التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة ، وهى أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى كتلك التى ترى فى الادب تمثيلا لتجربة بشرية ، أو التى نرى فيه نقدا للحياة ، أو تلك التى ترى فيه فنا للفن أو تلك التى ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، أو تلك التى تسعى من خلاله الى اظهار ما فى الحياة من حسن أو قبح ٠

وكما أنه ليس من هم الاسلوبية تناول أهداف الأدب وغاياته ، كذلك ليس من همها أن تتدخل فى هذا الادب بتقييمه ، وانما يتسع مجال ذلك

---

(١) الأسلوبية والأسلوب : ١١٢ ٠

لاتجاهات نقدية أخرى منها ما ينبني على الذوق الشخصي ، ومنها ما ينبني على بعض القواعد الجمالية المحددة ٠

والنقد باعتباره ميزانا فى الأدب ، قد حاول ان يلم بكل ما يحيط بالنص ، وبكل ما فى النص ، وبهذا الاعتبار يمكن ان تمثل الاسلوبية رافدا نقديا يمكن ان تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى تلك التى عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها ، فهى بهذا دعامة نقدية لها حقها فى الحياة الذى تثبته كلما تقدم بها الزمن بثرائها التطبيقى فى مجال الابداع ٠

لقد انحل تساؤلنا ـ كما رأينا ـ فى شكل مستخلصات تمثلت فيها تلك المحاورات أو التبادلات بين النقد والبلاغة ، ثم بين الاسلوبية والبلاغة، ثم بين النقد والاسلوبية ، وكلها تبادلات أتاحت مناقشتها فرصة كبيرة لابراز أهم نقاط النقد الاسلوبى ، ومدى افادته من البلاغة القديمة ، ومدى افادته من اللغويات عامة ، وكيف أن هذه الافادة قدمت الجزئيات من خلال الكليات ، كما أحاطت بكيفية بروز هذه الكليات من وراء جزئياتها دون تمزيق للنص أو فصل جوانبه ، وربما أتاح هذا قدرا من الحرية لتحرك النقد الاسلوبى فى مساحة واسعة لابراز الرباط الوثيق بين الصياغة وعناصر الجمال دون اغراق فى وضعية اللغة ، التى تفضى بدورها الى الوقوع فى هوة الصنعة ، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته ، وتوقف نموه ، وهى نماذج افتراضية تدخلنا الى ميتافيزيقيات لا يفيد منها الأثر الأدبى فى قليل أو كثير ٠

واذا نظرنا الى مكتسبات الاسلوبية فى مراحلهـا المتأخرة امكننا ملاحظة مدى امكاناتها فى استيعاب جانب كبير من الظواهر النصية وتطويعها لمنهجها الموضـوعى ، دون اغراق فى الذاتيـة التى تتمثل فى كثير من اتجاهات النقد المعاصر ٠

وليست هذه المكتسبات مقصورة على تلك الروافد الغربيـة ـ مع أهميتها وخطورتها ـ وانما تمتد الافادة الى مجال قديم بسطه عبد القاهر فى دلائله وأسراره ، وهيأبه لمنهج لغوى صحيح فى فهم النص وتحليله ، وادراك جماليات صياغته ٠

وقد تكون منجزات عبد القاهر وسيلة ناجحة كأساس أولى فى مجال التطبيق بحيث لا يغيب عنا المنجزات الاسلوبية الوافدة التى تكاد تتوافق فى أسسها العامة مع الاسس التى أقام عليها عبد القاهر دراسته ٠

أهم المصادر والمراجع

١ — الألوسى : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر — المطبعة السلفية بمصر سنة ١٣٤١ هـ .

٢ — **الآمدى** : الموازنة — تحقيق السيد أحمد صقر — دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٧٢ .

٣ — د . **ابراهيم أنيس** : دلالة الألفاظ — الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦ .

٤ — د . **ابراهيم سلامة** : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان — الانجلو المصرية ط ٢ سنة ١٩٥٢ .

٥ — د . **ابراهيم عبد الرحمن** : دراسات مقارنة — مكتبة الشباب سنة ١٩٧٥ .

٦ — **أحمد حسن الزيات** : دفاع عن البلاغة — عالم الكتب ط ٢ سنة ١٩٦٧ .

٧ — **أحمد الشايب** : الاسلوب — النهضة المصرية ط ٦ سنة ١٩٦٦ .

٨ — **أحمد ضيف** : مقدمة لدراسة بلاغة العرب — القاهر سنة ١٩٢١ .

٩ — د . **أحمد كمال زكى** : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته — النهضة العربية ببيروت سنة ١٩٨١ .

١٠ — **ابن أبى الأصبع المصرى** : تحرير التحبير — تحقيق د . حفنى شرف المجلس الاعلى للشئون الاسلامية .

١١ — **ابن الأثير** : المثل السائر — تحقيق الدكتورين أحمد الحوفى وبدوى طبانة — نهضة مصر ط ١ .

١٢ — **ابن جنى** : الخصائص — تحقيق محمد على النجار — دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٢ .

١٣ ـ **ابن خلدون** : المقدمة ـ دار العودة ـ بيروت ـ لبنان ٠

١٤ ـ **ابن رشيق** : العمدة فى صناعة الشعر ونقده ـ مطبعة أمين هنديه بمصر ط ١ سنة ١٩٢٥ ٠

١٥ ـ **ابن سنان الخفاجى** : سر الفصاحة ـ مطبعة صبيح سنة ١٩٥٣ ٠

١٦ ـ **ابن فارس** : الصاحبى ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ مطبعة عيسى الحلبى سنة ١٩٧٧ ٠

١٧ ـ **ابن قتيبة** : تأويل مشكل القرآن ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ أحياء الكتب العربية ـ القاهرة سنة ١٩٥٤ ٠

١٨ ـ **ابن معصوم** : أنوار الربيع ـ النجف سنة ١٩٦٩ ٠

١٩ ـ **أبو اسحاق ابراهيم بن على الحصرى** : زهر الآداب وثمرة الالباب ـ ضبط وشرح د ٠ زكى مبارك المكتبة التجارية بمصر سنة ١٩٢٥ ٠

٢٠ ـ **أبو هلال العسكرى** : الصناعتين ـ مطبوعات محمد على صبيح بمصر

٢١ ـ **أمين الخولى** : فن القول ـ دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ ٠

٢٢ ـ **أنيس فريحه** : نظريات فى اللغة ـ دار الكتاب اللبنانى ببيروت ٠

٢٣ ـ **الباقلانى** : اعجاز القرآن ـ تحقيق السيد أحمد صقر ـ دار المعارف سنة ١٩٦٣ ٠

٢٤ ـ **بدر الدين بن مالك** : المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع ـ المطبعة الخيرية سنة ١٣٤١ هـ ٠

٢٥ ـ **د ٠ تمام حسان** : اللغة العربية معناها ومبناها ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٢ سنة ١٩٧٩ ٠

٢٦ ـ **التنوخى** : الأقصى القريب ـ الخانجى بالقاهرة سنة ١٣٢٧ هـ ٠

٢٧ ـ **الجاحظ** : الحيوان ـ تحقيق وشرح عبد السلام هارون ـ مكتبة الحلبى ط ١ ٠

٢٨ ـ **حازم القرطاجنى** : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تحقيق د ٠ محمد الحبيب بن خوجة تونس سنة ١٩٦٦ ٠

٢٩ ـ **حسين المرصفى** : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية ـ مطبعة المدارس الملكية بالقاهرة سنة ١٢٩٢ هـ ٠

٣٠ ـ د ٠ **حفني شرف** : اعجاز القرآن البياني ـ المجلس الأعلى للشئون الاسلامية سنة ١٩٧٠ ٠

٣١ ـ **الخطابي** : بيان اعجاز القرآن ـ ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبدالقاهر تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور زغلول سلام ـ دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٦٨ ٠

٣٢ ـ **الخطيب القزويني** : التلخيص في علوم البلاغة ـ ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي ـ المطبعة التجارية ط ٢ ٠

٣٣ ـ **رتشاردز** : العلم والشعر ـ ترجمة مصطفى بدوى ـ مشروع الألف كتاب ٠

٣٤ ـ د ٠ **رجاء عيد** : دراسة في لغة الشعر ـ منشأة المعارف بالاسكندرية

٣٥ ـ د ٠ **رجاء عيد** : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ـ دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٥ ٠

٣٦ ـ د ٠ **رمضان عبد التواب** : فصول في فقه العربية ـ الخانجي بالقاهرة ط ٢ سنة ١٩٨٠ ٠

٣٧ ـ **ريمون طحان** : الألسنية العربية ٢ ـ دار الكتاب اللبناني ط ١ سنة ١٩٧٢ ٠

٣٨ ـ د ٠ **زكريا ابراهيم** : مشكلة البنية ـ مكتبة مصر ٠

٣٩ ـ د ٠ **زكي نجيب محمود** : في فلسفة النقد ـ دار الشروق ط ١ سنة ١٩٧٩ ٠

٤٠ ـ **الزمخشري** : أساس البلاغة ـ كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ ٠

٤١ ـ **الزمخشري** : الكشاف ـ المكتبة التجارية ط ١ سنة ١٩٥٤ هـ ٠

٤٢ ـ **السكاكي** : مفتاح العلوم ـ دار الكتب العلمية ببيروت ٠

٤٣ ـ **سلامة موسى** : البلاغة العصرية واللغة العربية ـ سلامة موسى للنشر والتوزيع ط ٤ سنة ١٩٦٤ ٠

٤٤ ـ **سيبوية** : الكتاب ـ تحقيق وشرح عبد السلام هارون ـ دار القلم سنة ١٩٦٦ ٠

٤٥ ـ د ٠ **شكري عياد** : كتاب آرسطو طاليس في الشعر ـ دار الكاتب العربي بالقاهرة سنة ١٩٦٧ ٠

٤٦ ـ د . **شوقي ضيف** : في النقد الأدبي ـ دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٦٦!

٤٧ ـ د . **صلاح فضل** : نظرية البنائية في النقد الادبي ـ الانجلو المصرية ط ٢ سنة ١٩٨٠.

٤٨ ـ **عباس محمود العقاد** : الفصول ـ مطبعة السعادة ط ١ سنة ١٩٢٢ .

٤٩ ـ د . **عبد الحكيم راضي** : نظرية اللغة في النقد العربي ـ الخانجي بمصر سنة ١٩٨٠ .

٥٠ ـ **عبد السلام المسدي** : الاسلوبية والاسلوب ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا طرابلس .

٥١ ـ **عبد القاهر الجرجاني** : أسرار البلاغة ـ دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت سنة ١٩٧٨ .

٥٢ ـ **عبد القاهر الجرجاني** : دلائل الاعجاز ـ شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ـ مطبعة القاهرة ط ١ سنة ١٩٦٩ .

٥٣ ـ **عبد القاهر الجرجاني** : الرسالة الشافيه ـ ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ـ دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٦٨ .

٥٤ ـ د . **عز الدين اسماعيل** : الأدب وفنونه ـ دار الفكر العربي ط ٧ سنة ١٩٧٨ .

٥٥ ـ د . **عز الدين اسماعيل** : الأسس الجمالية في النقد العربي ـ دار الفكر العربي ط ١ سنة ١٩٥٥ .

٥٦ ـ د . **عز الدين اسماعيل** : التفسير النفسي للأدب ـ دار المعارف سنة ١٩٦٣ .

٥٧ ـ د . **عفت الشرقاوي** : بلاغة العطف في القرآن الكريم ـ النهضة العربية بيروت سنة ١٩٨١ .

٥٨ ـ **العلوي** : الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ـ المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ .

٥٩ ـ **على الجندي** : البلاغة الفنية ـ الانجلو ط ٢ .

٦٠ ـ **فخر الدين الرازي** : نهاية الايجاز في دراية الاعجاز ـ الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ .

٦١ ـ **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر ـ تحقيق كمال مصطفى ـ الخانجى بالقاهرة ط ٣ ٠

٦٢ ـ **كمال ابو ديب** : جدلية الخفاء والتجلى ـ دار العلم للملايين بيروت ـ ط ١ سنة ١٩٧٩ ٠

٦٣ ـ د ٠ **لطفى عبد البديع** : التركيب اللغوى للأدب ـ النهضة المصرية ط ١ سنة ١٩٥٣ ٠

٦٤ ـ **محمد بن جزى الكلبى** : كتاب التسهيل لعلوم التنزيل ـ دار الكتاب العربى بيروت ط ١ سنة ١٩٧٣ ٠

٦٥ ـ **محمد بن يزيد المبرد** : الكامل فى اللغة والادب ـ مكتبة المعارف ببيروت ٠

٦٦ ـ د ٠ **محمد رضوان الداية** : تاريخ النقد الأدبى فى الاندلس ـ دار الانوار ـ بيروت ـ ط ١ سنة ١٩٦٨ ٠

٦٧ ـ **محمد عبد المنعم أبو العزم** : المسلك اللغوى ومهاراته ـ مطبعة مصر ط ١ سنة ١٩٥٣ ٠

٦٨ ـ د ٠ **محمد غنيمى هلال** : النقد الأدبى الحديث ـ دار النهضة العربية سنة ١٩٦٩ ٠

٦٩ ـ د ٠ **محمد مندور** : الأدب ومذاهبه ـ نهضة مصر ٠

٧٠ ـ د ٠ **محمد مندور** : فى الأدب والنقد ـ نهضة مصر ٠

٧١ ـ د ٠ **محمد مندور** : النقد المنهجى عند العرب ـ دار نهضة مصر بالقاهرة ٠

٧٢ ـ د ٠ **محمود الربيعى** : حاضر النقد الأدبى ـ دار المعارف ط ١ سنة ١٩٧٥ ٠

٧٣ ـ د ٠ **محمود السعران** : اللغة والمجتمع ـ المطبعة الأهلية ببنى غازى سنة ١٩٥٨ ٠

٧٤ ـ **مصطفى صادق الرافعى** : اعجاز القرآن والبلاغة النبوية ـ مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سنة ١٩٢٨ ٠

٧٥ ـ د ٠ **مصطفى مندور** : اللغة بين العقل والمغامرة ـ منشأة المعارف بالاسكندرية ٠

٧٦ ـ د . **مصطفى ناصف** : نظرية المعنى فى النقد العربى ـ دار القلم سنة ١٩٦٥ .

٧٧ ـ **نايف خرما** : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ـ عالم المعرفة سبتمبر سنة ١٩٧٨ .

٧٨ ـ **نجيب فايق اندراوس** : المدخل فى النقد الأدبى ـ الانجلو المصرية سنة ١٩٧٤ .

المراجع الأجنبية

Enrico Arcaini - Principes de linguistique appliquée - Payot - Paris, 1972.

Jean Cohen - Structure Du Langage Poétique. Flammarion, Paris, 1966.

Marcel Cressot. Le Style et ses techniques. Presses Universitaires de France - 10em édition-1980.

Michael Riffaterre - Essais de Stylistique Stracturale - Flammarion Paris, 1971.

Noam Chomsky - Syntactic Structures. Mouton. The Hague - Paris, 1972.

Paul Robert - Dictionnaire de la langue Française. Tome Sixième. S.N.L. Paris, 1965.

Pierre Guiraud - La Stylistique - P.U.F. 7em édition - Paris, 1972.

فهـــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٢٠٠/١٩٨٤

ISBN ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٣٠٤ ـ ٧

هذا الكتاب يمثل محاولة لقراءة البلاغة العربية قراءة أسلوبية من خلال رصد الطاقات التعبيرية التى اهتم بها البلاغيون القدامى . وقد اقتضى ذلك التعرض لمفهوم (الأسلوب) فى الدراسات العربية القديمة والدراسات الحديثة . كما اقتضى أيضا التعرض لمسائل الأسلوبية فى الفكر الغربى الحديث . وبهذا أتيحت عملية المقارنة بين الجهد البلاغى القديم والتيارات الأسلوبية المعاصرة باعتبار أن الأخيرة هى الوريث الشرعى للأولى . وباعتبارهما معا هما الجسر الموصل للأدب . ثم للنقد الأدبى .

ولاشك أن هذا الجهد يمكن أن يضاف إلى جهود أخرى سبقته فى هذا المجال . وإلى جهود أخرى سوف تلحقه لتحقق للقارئ العربى فرصة الإلمام بالتيارات المعاصرة والتى تركز فى مجملها على فهم النص من خلال صياغته اللغوية .

٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب